



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Literatura i skandal : na przykładzie okresu międzywojennego

Author: Maciej Tramer

Citation style: Maciej Tramer. (2000). Literatura i skandal : na przykładzie okresu międzywojennego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Maciej Tramer

LITERATURA I SKANDAL

**NA PRZYKŁADZIE
OKRESU MIĘDZYWOJENNEGO**



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO - KATOWICE 2000

Literatura i skandal

Na przykładzie okresu międzywojennego

Ani i Michałowi

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1860**

Maciej Tramer

Literatura i skandal

Na przykładzie okresu międzywojennego



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2000

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Jerzy Paszek

Recenzent
Michał Głowiński

Redaktor: Olga Nowak
Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel
Korektor: Lidia Szumigala

Copyright © 2000 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 83-226-0921-3
ISSN 0208-6336

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 300 + 50 egz.
Ark. druk. 11,5. Ark. wyd. 14,5.
Papier offset. kl. III, 80 g Cena 14 zł

Wydawnictwa Naukowe i Artystyczne GNOME
al. Korfantego 24/17, 40-004 Katowice

Spis treści

Do Czytelnika	7
Część I – Wywoływanie skandalu	13
Zaczynając od słowa.....	13
„Ekstrawagant” – czy skandal można napisać?	15
Rodowód w pułapce	17
Kto dołki kopie?	20
„Skandal zła”	24
Co się w głowie nie mieści?	27
Część II – Literatura „nie do pomyślenia”	32
Literackie niespodzianki.....	32
„Talent wysokiej miary musi się przyznać...”	35
Kto pierwszy?	41
„Rozum musiał zaprotestować”	43
Szukanie winnego.....	46
Obłędne dzieła ludzi chorych	55
Analogie niejasności.....	58
Higiena tekstu	62
Spodziewana klasyfikacja.....	65
Skandaliczna wieloznaczność.....	70
Między prowokacją a skandalem.....	79
Część III – Relegacje z Parnasu	94
„Krytyk-arystokrata”	94
Sztynny gorset etykiety.....	97
Rafy modelowe.....	102
Nieliterackie wyrażenia	107

„Po co ten cały krzyk” albo sprawy honorowe.....	117
Style nieodbioru, czyli ze skandalami rozrachunki osobiste.....	131
Recenzje pod przymusem.....	138
Nie igra się z poezją	146
Część IV – Sto lat polskiej pornografii.....	153
Głosy polskie o tzw. literaturze pornograficznej.....	153
Pornografia „pod płaszczykiem sztuki”.....	161
Przez dziurkę od klucza.....	172
Summary	181
Résumé	182

DO CZYTELNIKA

Podobno początki bywają trudne. Autorem takiego sformułowania mógł być chyba jedynie człowiek, któremu nigdy nie udało się skończyć lub – żeby problem bardziej urealnić – który nigdy nie znalazł się w sytuacji – weźmy przykład pierwszy z brzegu – jak autor rozprawy *Literatura i skandal*. Ale obowiązek i czytelnik wymagają bardziej szczegółowego ustosunkowania się do przyszłej lektury, co zdecydowanie komplikuje koniec. Najrozsądniejsze wydaje się więc ułatwienie sobie sytuacji przez powrót do początku. Ten w istocie był stosunkowo łatwy. Skandal – który miał w przyszłości stanowić przedmiot niniejszej książki – pojawiał się na każdym niemal kroku, wykonywanym w codziennej drodze do pracy, już to w postaci nazwy sklepu odzieżowego (Katowice, róg ulic Stawowej i 3 Maja), już to na winiecie popularnego kilka lat temu czasopisma, które co tydzień przynosiło zasób informacji i faktów, takich jak trzecia rocznica udanego przeszczepu człowiekowi serca delfina, kontaktów polskiego kontrwywiadu z UFO, itp.

Lektura – pomimo zupełnie innego charakteru – okazała się pouczająca. Co prawda, nie wyjaśniła, czym jest skandal, lecz umożliwiła jednoznaczne stwierdzenie, że nie o takie „skandale” chodziło. Bo gazeta ani oburzała, ani gorszyła, ani wzniosłej satysfakcji nie dawała, słowem – ani to skandal, ani prowokacja, a co najwyżej wino marki *Pokusa*, które co innego obiecuje etykieta, inny udaje gatunek, jeszcze czymś innym jest w rzeczywistości – a mimo wszystko na swój sposób pozostaje uczciwe.

Oczywiście, musiała istnieć jakaś przyczyna, która przywiodła redaktorów tygodnika do użycia takiego tytułu. Wymienić można co najmniej dwie. Pierwszą była zapewne – o ile nie na pewno – sensacja, jaka od pewnego czasu stała się synonimem słowa, którym przed naszą erą Grecy nazywali pułapkę. Drugą – niestety mniej prawdopodobną, choć bez wątpienia bardziej atrakcyjną – mogłaby być chęć sprowokowania reakcji czytelników, która nadałaby tytułowi tygodnika pełne znaczenie. W obydwu przypadkach cel byłby zapewne taki sam: zwrócenie na siebie uwagi i – używając sądu Zofii Starowieyskiej-Morstinowej – „Chęć zrobienia kasy”. Nic takiego jednak się nie stało. Co prawda doszło do jakiegoś wewnętrznego konfliktu i rozłamu

wśród redaktorów, który zaowocował pojawieniem się tytułu „Nowe Skandale”. Niemniej ostateczny koniec obu czasopism był spokojny, cichy i naturalny, krótko mówiąc – zupełnie nieskandaliczny. A skoro nie było skandalu, zatem – myślę, że czytelnicy zgodzą się ze mną – nie miało sensu dalsze zajmowanie się taką publicystyką.

Przykład może się wydać daleki od tych, które winny stanowić zawartość książki poświęconej skandalom wywołanym przez literaturę, ale nie jest przypadkowy. Przywołany bowiem został w celu zilustrowania działania wyodrębniającego skandal spośród pokrewnych mu zjawisk: prowokacji oraz owego szczególnego zainteresowania, wywołanego awanturą wokół kontrowersyjnego utworu literackiego. Bo chociaż bliskość ich jest niewątpliwa, niemniej w książce zostały one potraktowane marginesowo, jako zjawiska nie tyle będące skandalem, lecz skandalowi towarzyszące.

Perspektywa oglądu sytuacji skandalicznej przyjęta przeze mnie zmierzała przede wszystkim do uchwycenia skandalu w epicentrum jego wybuchu; na zawężeniu pola obserwacji do osób bezpośrednio zaangażowanych. To znaczy do tych, które orzekają skandaliczność dzieła, dla których utwór przekracza wszelkie dopuszczalne granice. To one decydują bowiem, że jakiś utwór staje się skandalem, a nie usiłujący zaszokować czytelnika pisarz ani tym bardziej łowca sensacji, który na skandalu „żeruje”. Bo chociaż czyn należy do oburzającego pisarza, ocena pozostaje zawsze w gestii oburzonego czytelnika.

Należałoby zatem postarać się w tym miejscu o sformułowanie definicji, mającej na celu wyjaśnienie, czym, w tak rozumianym układzie, jest skandal. Jednakże problem ze skandalem polega właśnie na tym, że on nie jest, że istnieje nie istniejąc, to znaczy istnieje tylko dlatego i tylko wówczas, kiedy istnieć nie powinien. Żeby to zauważyć, wystarczy zawierzyć językowi polskiemu, który nie dopuszcza przecież frazeologicznie błędnego sformułowania: „skandal jest czynem, postępkiem, utworem, zachowaniem czy przedmiotem”. Odwrotnie – to jakiś czyn, postępek, utwór albo zachowanie jest skandalem lub skandaliczne. Można by zatem powiedzieć, że skandal jest nie tyle przedmiotem, co przymiotem. Ale to również nie ułatwia problemu, ponieważ ów przymiot nie tyle określa przedmiot, ile w ogóle zmienia jego sposób istnienia. Krzycząc: „to jest skandal!” – oburzony ujawnionym złem świadek zmienia tym samym status przedmiotu, który uznany za skandaliczny, przestaje być tym, czym był.

Żeby ten fenomen uchwycić, nie można oglądać zdarzenia z zewnątrz, lecz spojrzeć na skandaliczny utwór oczami tego, kto ów status mu nadaje. Innymi słowy, nie tyle rozpoznać „horyzont świadomości” oburzonego świadka, ile za nim uznać go za jedyny obowiązujący, gdyż tylko taka perspektywa pozwoli wyjaśnić sens użycia właśnie tego pojęcia i odróżnić

zdarzenia od ostrej, nierzadko nie przebiegającej w środkach, niemniej zaw sze merytorycznej, polemiki. Skandal nie istnieje przecież jako przedmiot, lecz jako „ruina idei”, „awaria systemu” czy obowiązującego porządku, dla którego ów gorszący przedmiot – w przypadku zagrożonego uczestnika – stanowi zagrożenie. Uznanie statusu skandaliczności jakiegoś czynu nie sprowadza się więc do rozpoznania przynależności do innego porządku. Wręcz przeciwnie – użycie takiego określenia oznacza nierozpoznanie w nim niczego ponad bezmyślne zniszczenie i dewastację. Czyn nie tylko zostaje uznany za nie mieszczący się w żadnych normach postępowania, ale w ogóle „nie mieści się w głowie”, „przekracza ludzkie pojęcie”, staje się „nie do pomyślenia”. I stąd wynika największa chyba osobliwość. Ponieważ przyjmując za oburzonym czytelnikiem skandaliczny status utworu, należy przyjąć równocześnie zakwestionowanie statusu jego literackości.

Można by – stawiając kwestię dosadnie – zapytać: Czy jest tu jeszcze miejsce na literaturę? Równie dosadna odpowiedź winna by wówczas brzmieć: Oczywiście, ponieważ utwór skandaliczny, nie będąc literackim, poza literaturą nie istnieje. Zakwestionowanie jego literackości nie oznacza bowiem jego literackiego nieistnienia, lecz jego istnienie nieliterackie; oznacza, że istnieje nie istniejąc, w sposób, w jaki istnieć nie powinien, krótko mówiąc – „nie do pomyślenia”, a jego tekstem pozostaje czasem „paplanina i bełkot liryczny”, czasem „zmora bez sensu”, czasem cenzorska „biała plama”.

Zjawiskiem dosyć powszechnym – przynajmniej w dwudziestoleciu – było odżegnywanie się autora kontrowersyjnego utworu od zamiaru świadomej prowokacji publiczności. Trudno, oczywiście, stwierdzić, w jakim stopniu zapewnienia te pokrywały się z rzeczywistością. W kilku wypadkach można by je nawet podważyć. Natomiast niemal regułą było przyznawanie się do prowokacji tych pisarzy, którym nie udało się poruszyć publiczności. Stąd – pomny silnie wartościującego charakteru analizowanego pojęcia – unikałem decydowania, które z zamiarów poruszenia publiczności miało na celu wywołanie skandalu lub bycia skandalem, nawet „potencjalnym”, bojąc się popełnienia błędu, określonego przez Edwarda Balcerzana jako „wymierzanie sprawiedliwości niewidzialnemu światu przeszłości”.

Zresztą w podobny sposób sprawa układa się z publicznością. Tu zawie rzylem zdaniu Sartre’a, który komentował demonstracyjną pogardę epatującego mieszczańską publiczność pisarza, stwierdzając: „Nie posunie się ona przecież daleko, ponieważ mieszczaństwo jest jedynym jego odbiorcą.” W istocie – przecież trudno byłoby zgodzić się z hipotezą, że prowokacja, mająca na celu wywołanie skandalu, wymierzona została przeciwko całej publiczności. Jeżeli odbiór „właściwy” jest akceptacją tekstu, a przynajmniej wysiłkiem zmierzają-

cym do jego zrozumienia – a takie kryterium obowiązuje przecież nadal w teoriach komunikacji literackiej – wówczas tekst, którego w żadnym wypadku nie dałoby się zaakceptować, stałby się artystycznym samobójstwem. Niemniej to i tak optymistyczny wariant. Bo czy można w ogóle napisać coś, co nie mieści się w żadnym systemie i nie posiada żadnego kodu? Przecież to „nie do pomyślenia”. I chociaż mielibyśmy zapewne do czynienia ze skandalem, to kto mógłby zagwarantować, że mamy do czynienia z literaturą?

Faktycznie, nawet najbardziej złośliwemu prowokatorowi nie chodziło o zniechęcenie wszystkich odbiorców, ale o to, aby przez krzyk zgorzzonego czytelnika dotrzeć do odbiorcy właściwego. Aby krzykiem pierwszego zwrócić na siebie uwagę drugiego. A równocześnie – uzyskawszy anatemę, dzięki której można zademonstrować, kim się nie jest – wzmocnić więź z odbiorcą właściwym, od którego nie oczekuje się potępienia i dezaprobaty, lecz akceptacji i zrozumienia, a czasem po prostu zainteresowania lub „wyłożenia kasy”. Ponieważ jednak przedmiotem refleksji był skandal, dlatego uwaga nie została poświęcona temu, który przyklaskuje lekturze lub deklaruje się nią po cichu, a nawet temu, który przechodzi nad nią obojętnie, lecz temu, kto krzykiem albo bojkotem wyraża swoją dezaprobatę i oburzenie. Mówiąc najprościej – temu, bez którego skandal nie mógłby zaistnieć.

Wynikający stąd wniosek, że skandal może się obejść bez prowokacji i towarzyszącej mu sensacji, ale nie może się obejść bez oburzenia, wydaje się zbyt drastyczny. Nie chciałbym być jednak źle rozumiany. Nie twierdzę bowiem, iż prowokacja i sensacja, towarzyszące skandalowi, stanowią odrębne problemy skandali literatury, ale sądzę, iż – w porządku refleksji – stanowią następne jego części.

W takim ujęciu zjawisko traci całą swoją atrakcyjność. Celem książki nie było jednak stworzenie „kroniki skandali” czy „literackiego pitavalu”. Do problemu podszedłem całkowicie serio, co przy poziomie intelektualnym niektórych publikacji krytycznych może się wydawać kontrowersyjne. Na taką uwagę można sobie pozwolić jednak dopiero teraz. Podczas analizy zjawiska, zmierzającej do uchwycenia fenomenu skandalu, postawa lekceważąca byłaby nie fair. Tu wszyscy musieli mieć rację. Zresztą wątpliwą jakość owych publikacji usprawiedliwia przecież emocjonalne zaangażowanie publicystów oraz fakt, że w momencie zaangażowania się w awanturę nie ma czasu na przebieganie w środkach czy roztrząsanie problemu. Jedynym ich celem było oswojenie, nie po to, żeby zrozumieć, lecz żeby jakoś dalej żyć w porządku, który został zaatakowany, a poza którym inny nie istnieje.

Pozostaje jeszcze wytłumaczyć się z doboru materiału egzemplifikacyjnego. Jako główne kryterium przyjąłem przypadki budzące najmniej wątpliwości co

do ich skandalicznego charakteru. O doborze przykładów nie decydowała zatem historycznoliteracka istotność samego tekstu, lecz fakt, że w momencie debiutu utwór literacki spotkał się z gwałtowną reakcją. Im więcej pozostało śladów protestów, w postaci negatywnych recenzji i relacji świadków, tym dla badacza skandalu niewątpliwie lepiej. Stąd również wynika częstotliwość pojawiania się skandali związanych ze *Zmorami* i *Motorami* Emila Zegadłowicza, nie będąca następstwem przekonania, iż był on „jedynym producentem literatury erotycznej w dwudziestoleciu”, ale uzależniona od faktu, iż był on bohaterem najrozleglejszego w historii literatury polskiej skandalu, co z kolei nie jest wynikiem ani subiektywnej myśli niżej podpisanego, ani opinii innego badacza, lecz na co wskazują obiektywne cyfry. Dla porównania podam jedynie, że w sprawie *Wiosny* Juliana Tuwima dotarłem do 13 publikacji, z czego 7 wyrażało opinię o wierszu zdecydowanie negatywną. Na temat pacyfistycznych wierszy tego autora odnalazłem 43 publikacje (niektóre zbiorowe), w tym 30 zdecydowanie negatywnych. Na temat *Wspólnego pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego dotarłem do 17 recenzji, ale wśród nich mieszczą się zaledwie 3, o których można śmiało powiedzieć, że są głosami oburzenia. Dużo lepiej przedstawia się sprawa *Dnia rekruta*, w której zabierano głos – nie licząc kilkunastu publicznych wypowiedzi prenumeraty „Wiadomości Literackich”, będących skutkiem publikacji opowiadania w dniu Święta Niepodległości – 14 razy, w tym osiem zdecydowanie negatywnie. Na temat *Nienasyceń* Stanisława Ignacego Witkiewicza odnalazłem 13 recenzji, w tym 3 pozytywne, 7 skrajnie negatywnych i 3 „takie sobie”. Natomiast w wypadku *Zmór* Zegadłowicza liczba publikacji zamyka się w granicach – bagatela! – przeszło 200 recenzji, spośród których udało mi się dotrzeć do 138, w czym co najmniej 3/4 stanowią głosy oburzenia i całkowitej dezaprobaty, a nie należy przecież zapominać o tak oryginalnych formach represji zastosowanych wobec autora, jak: zniszczenie jego wcześniejszych książek zalegających magazyny księgarni św. Wojciecha, odebranie imienia ulicy i honorowego obywatelstwa Wadowic, odczytywany z ambon list arcybiskupa Sapiehy, publiczne dyskusje, a nawet plakaty i napisy, które na przełomie 1935–1936 rzekomo pojawiły się w Krakowie. W takim zestawieniu przegra z Zegadłowiczem, niestety, każdy pisarz.

O czym jest zatem niniejsza książka? Mówiąc dosadnie, należałoby stwierdzić, że o niczym, a bardziej metaforycznie – o koszmarze podejmującego lub pozorującego (by trochę uprzedzić wypadki) lekturę tekstu, o którym nie śniło się nawet krytykom.

Skandal należy bowiem do grupy pojęć z natury nieobliczalnych, a z pozoru oczywistych, które często pojawiają się w dyskursach na wielu poziomach literaturoznawstwa. Dlatego też konieczna stała się dokładna charaktery-

styka, zarówno strukturalna, jak i funkcjonalna. Rozszyfrowanie pojęcia wymusza jednak przekroczenie ściśle rozumianej nauki o literaturze. Niezbędne okazało się więc sięgnięcie do terminologii i metod szeroko pojętej socjologii, filozofii czy nauk o kulturze. Ale nawet tak rozszerzone instrumentarium nie gwarantuje kompletności ujęcia. Próby zdefiniowania pozostają daremne. Nie sposób powiedzieć, czym jest skandal, gdyż jest on tym – a zdanie to będzie powtarzane jak refren – co istnieje tylko o tyle i tylko dlatego, że istnieć nie powinno. Chcąc go opisać, badacz musi spojrzeć na „unicestwiany” przedmiot oczami oburzonego uczestnika zdarzenia. Obserwować nie sam utwór – bo ten znika w krzyku dezaprobaty, trzasku zamykanych gwałtownie okładek, pod cenzorską białą plamą, w odmowie wydawcy czy redaktora lub w złowrogim milczeniu – lecz towarzyszącą zjawisku reakcję. Stanowiące materiał źródłowy wszelkiego rodzaju recenzje i polemiki literackie oraz teksty o charakterze wspomnieniowo pamiętnikarskim traktowane są w dwojaki sposób. Z jednej strony jako specyficzne „świadcstwa odbioru”, badane – o ile to możliwe – wedle metod „estetyki recepcji i oddziaływania”. Z drugiej – jako samoistne teksty o charakterze *quasi-literackim*, co umożliwia ich interpretację.

Pozytywne zdefiniowanie skandalu nie wydaje się możliwe, gdyż opisać skandal, to uchwycić moment zderzenia już pojętej i utrwalonej w horyzoncie świadomości czytelnika rzeczywistości z tym, co przez niego jeszcze nie rozpoznane i co dla obecnego momentu poznania stanowi zagrożenie.

*
* *

Książka ta jest efektem pracy doktorskiej, której obrona odbyła się we wrześniu 1997 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego.

Chciałbym podziękować Recenzentom: Profesorom Ireneuszowi Opac-kiemu, Janowi Tomkowskiemu i Michałowi Głowińskiemu za wnikliwą lekturę i wiele cennych uwag, pozwalających dokonać korekty pracy i usunąć wszelkie uchybienia tekstu.

Szczególne podziękowania kieruję do Promotora mojego przewodu doktorskiego Profesora Aleksandra Nawareckiego, którego autentyczny i niespotykany fenomen życzliwości przewodził i zawsze towarzyszył – przez czas, miejsce i charakter niecodziennym nieraz – wielogodzinnym dyskusjom.

Dziękuję również Przyjaciołom za inspirujące rozmowy i pierwsze lektury niniejszej książki.

CZĘŚĆ I

WYWOŁYWANIE SKANDALU

Zaczynając od słowa

W Polsce słowo „skandal” najprawdopodobniej pojawi się, a na pewno upowszechni, dopiero w XIX wieku. Słownik Lindego nie odnotuje jeszcze żadnej polskiej formy¹. Za to wszystkie następne, od Orgelbranda poczynawszy, będą już wyjaśniały „skandal” jako „zgorszenie, powód do grzechu, do upadku, postępek prowadzący do grzechu” lub „postępek który jest grzechem”². Słownik warszawski, choć nie powie tego wprost, zauważył sensacyjno-hałaśliwy charakter zjawiska nazywanego skandalem, który dzisiaj, w potocznym rozumieniu, wydaje się już wyraźnie dominować nad tradycyjnym zgorszeniem, czego dowodzą niezbitie tytuły brukowych gazet i programów telewizyjnych, a nawet nazwy sklepów i barów.

Sposób przyswojenia słowa „skandal” przez język polski, a zwłaszcza związki frazeologiczne, w jakich występuje, wskazują na oryginalny status pojęcia. W przeciwieństwie do innych języków w polszczyźnie, zwłaszcza dwudziestowiecznej, „skandal” najczęściej się „wywołuje”. Chociaż zapewne nie zawsze tak było. Słownik warszawski przytacza co prawda ilustrację w postaci cytatu z Kraszewskiego: „Chciał z nią zawiązać stosunki nie wywołując skandali”, niemniej wcześniej podaje formy „narobić skandalu, wyprawiać, wyrabiać skandale”³. I trudno dzisiaj powiedzieć, czy wynikało to z faktycznej powszechności użycia, czy było jedynie próbą znormatywizowania formuły mówiącej o sposobie istnienia skandalu. A różnica jest przecież zasad-

¹ Jedyną postacią jest forma łacińska „scandalum” użyta przez Lindego w wyjaśnieniu pojęcia „zgorszenie”. Zob. *Słownik języka polskiego*. Oprac. S. B. Linde. Wyd. 2, poprawione i rozszerzone. Lwów 1860, T. 6, s. 1043.

² *Słownik języka polskiego*. Wyd. M. Orgelbrand. Wilno 1861, T. 2, s. 1488.

³ *Słownik języka polskiego*. Oprac. W. Niedźwiedzki przy udziale K. Króla. Warszawa 1915, T. 6, s. 129.

nicza. „Robić” i „wyrabiać”, w przeciwieństwie do „wywoływania”, przypisuje autorstwo, co za tym idzie – odpowiedzialność konkretnej osobie. Przez wzgląd na okres dwudziestolecia międzywojennego, kiedy „wywoływanie” dominoowało już nad „robieniem”, pozwolę sobie zatrzymać się przy drugiej formie.

Pokrewieństwo z „wołaniem” sugeruje przede wszystkim hałaśliwość, głośność a przynajmniej słyszalność. Słownik Doroszewskiego podpowiada: „wołaniem wezwać kogo, co”, ale wcześniejsze słowniki są w tym wypadku jeszcze bardziej dosadne. Słownik wileński, częściowo za Lindem, proponuje: „głosem mocnym powiadać, ogłaszać, rozgłaszać”. „Wołanie” jest więc nagłośnieniem, zwróceniem uwagi i upublicznieniem osoby lub faktu. Tę akustykę podkreśla ponadto inny, nie rzadziej spotykany w towarzystwie „skandalu”, czasownik „wybuchać”.

„Wywoływanie” zakłada również wcześniejsze istnienie kogoś lub czegoś. Nie jest „robieniem” ani „tworzeniem”, lecz jedynie abstrahowaniem, wyłączeniem, wykluczeniem, skłonieniem, a nawet zmuszeniem kogoś lub czegoś do wyjścia albo ujawnienia. Słowniki wileński i warszawski podają nawet dzisiaj już całkowicie zapomnianą postać „wywoływania”, oznaczającą wyświecenie, banicję, skazanie na wygnanie i pozbawienie praw.⁴

Można w końcu „wywoływać zdjęcia”, to znaczy „oddziaływać na kliszę lub błonę fotograficzną środkami chemicznymi w celu ujawnienia obrazu fotograficznego, utajonego”⁵. Tu znowu wraca kwestia różnicy między autorem, czyli tym, który robi zdjęcie, fotografuje, i tym, który zdjęcie wywołuje, wydobywa i obrabia, działa zatem wtórnie. Jednakże „wywołać zdjęcie” to równocześnie ujawnić utajone, pokazać wszystkim, co przed nimi ukryte lub ukrywane. Stąd z jednej strony rewelatorstwo, z drugiej... Ciemna pracownia fotograficzna, czerwone światło i ogrom obcych laikowi naczyń oraz odczynników muszą nasuwać skojarzenie z alchemią i czarami. „Wywoływanie” może więc nie tylko być „przyzywaniem głosem kogoś”, ale może sugerować wzięcie w cudzysłów istnienia czegoś, co przyszło, nie wiadomo jak i skąd, z zaświatów jak duch, z lasu jak wilk i lichy, jednym słowem – z nicości. A skoro tak, to samo jest nicością, to znaczy istnieje tylko dlatego i tylko o tyle, o ile istnieć nie powinno – jak zło.

Aby nie komplikować sytuacji, warto chyba przejść do konkretnych przykładów.

⁴ Niestety, żaden ze słowników nie odnotowuje jeszcze jednego „wywołania”, stosowanego m.in. w wypadkach spraw spadkowych, często występującego w przedwojennych pismach urzędowych. Polegało ono na opublikowaniu wezwania osoby zaginionej, zobowiązując ją do ujawnienia. Nie-stawienie się „wywoływanego” w określonym czasie było równoznaczne z uznaniem go za niżującego.

⁵ *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. Warszawa 1968, T. 10, s. 327.

„Ekstrawagant” – czy skandal można napisać?

Po wszystkich zastrzeżeniach dotyczących zakresu materiału i momentu pojawienia się w polskim słowniku słowa „skandal” zaskakujące może się wydać przywołanie Jana Andrzeja Morsztyna. Jednakże jak postąpić inaczej, skoro pierwsze rozważania dotyczące związków literatury i skandalu zostały poświęcone właśnie jemu. Myślę tu o najobszerniejszym rozdziale wstępu Jana Dürra-Durskiego do pierwszego powojennego wydania wyboru wierszy barokowego poety⁶. Co prawda sam Morsztyn ani zapewne żaden z jego współczesnych nie używał słowa „skandal”, „które – jak zauważa badacz – dopiero w pierwszej połowie wieku XIX zdobyło u nas powszechne obywatelstwo”. Punktem wyjścia stało się tu słowo „ekstrawagant”, użyte przez Morsztyna w wierszu *Do czytelnika*, w którym „nakreślił charakterystykę swojej twórczości”. Zdaniem Dürra-Durskiego: „Poeta użył tu tego wyrazu na określenie spraw w bliskim do »skandalu« znaczeniu, na oznaczenie wystąpień gorszących, wywołujących oburzenie, wstyd publiczny, robiący wrażenie wybryku. Brakło mu dzisiejszego słowa skandal.”⁷

Trudno byłoby zapewne szukać dowodów w postaci krzyków oburzonej publiczności, osadzającej wątpliwą jakość „intymnych spraw”, które w niedyskretny sposób ujawniał Morsztyn, zwłaszcza wobec znikomego zasięgu recepcji wierszy poety, który „nie wydrukował żadnego ze swoich dzieł”. Trudno zatem uznać, że Morsztyn miałby dać w swoich wierszach wyraz dezaprobaty wobec „rozpusty dworu królewskiego”, skoro – co zresztą zauważa Dürr-Durski, sam brał w tych „zabawach” udział, a „zdrada małżeńska [...] należała do dobrego tonu, byle dokonana była bez naruszenia etykiety towarzyskiej”⁸. Kto wie, czy bardziej uzasadnionym wnioskiem nie byłoby stwierdzenie, że kontrowersyjne utwory poety mogły stanowić swiste przedłużenie owej „zabawy”, tym bardziej iż ich głównym odbiorcą i adresatem zapewne był sam dwór. Trudno w końcu nie uznać, że autorem oburzenia, będącego „w dużej mierze reakcją na zakłamanie w traktowaniu tych spraw”, był nie tyle Morsztyn, ile Dürr-Durski, który chciał w ten sposób ocalić „dobre imię” barokowego poety.

Bardziej interesujący i istotniejszy dla rozważań wydaje się jednak sam sposób rozumienia pojęcia oraz jego funkcjonowania na terenie literatury.

⁶ J. Dürr-Durski: *Skandal jako czynnik oddziaływania społecznego*. W: *Wstęp* do: J. A. Morsztyn: *Wybór poezji*. Warszawa 1949.

⁷ Ibidem, s. XXVII.

⁸ Ibidem, s. XXX.

Szczególnie ciekawa wydaje się tutaj zawartość terminu używanego w odniesieniu do „praktyki poetyckiej” Morsztyna: „skandalopisarstwo”. Połączenie dwóch wyrazów sugerowałoby wyraźnie możliwość napisania skandalu. Czyżby więc nie „wywoływanie”, lecz „robienie” skandalu? Jak takie działanie miałoby – zdaniem Dürra-Durskiego – wyglądać? „Skandale Morsztyna polegają na braku dyskrecji w obnażaniu intymnych spraw prywatnego życia małżeńskiego dam i magnatów.”

Pojawiają się więc dwie kwestie: pierwsza to jawność i publiczność „spraw budzących zgorszenie, oburzenie i wstyd”, druga to elitarność środowiska, na terenie którego rozegra się skandal.

„Brak dyskrecji” jest ujawnieniem, czyli upublicznieniem wydarzenia – nieumiejętnością dochowania tajemnicy. Oczywiście, trudno domagać się akceptacji takiego zachowania. Już ono mogłoby się wydać skandaliczne. Usprawiedliwić je może tylko jeden fakt – większe zło czynu ujawnianego. Wątpliwej jakości postępek, jakim jest zdradzenie „sekretnych spraw”, zaczyna bowiem funkcjonować zgodnie z zasadą wyższej konieczności. Nieujawnienie zła, które jest tym większe, im bardziej szkodliwe, byłoby gorsze niż zdradzenie „intymnej sprawy”. Równocześnie, bez względu na to, jak nieuczciwy będzie to fakt, nie stanie się skandalem, dopóki pozostanie intymny. Znaczy to, iż skandal nie może istnieć w tajemnicy. Objawia się w krzyku lub pełnym dezaprobaty milczeniu oburzonej publiczności, która odkrywszy zło osądza je i potępia, a więc uznaje za zło, którego nie można przebaczyć i na które nie można nie zareagować.

Skandalopisarstwo Morsztyna nie polega więc – zdaniem Dürra-Durskiego – na pisaniu skandalu, lecz na pisaniu o skandalu. Mówiąc dokładniej, tekst literacki ma ze skandalem tylko tyle wspólnego, że opisuje „gorszącą, wywołującą oburzenie i wstyd publiczny” rzeczywistość.

W tym miejscu mogą, co prawda, pojawić się kolejne wątpliwości: Czy poezja powinna, zwłaszcza wówczas, gdy jej celem jest „sprzyjać moralnemu wychowaniu”, przyjmować za swój temat gorszące historie? Tę kwestię badacz kwituje jednak krótko, znowu włączając zasadę wyższej konieczności: „„Ekstrawaganty» (skandale) były ściśle związane z jego [Morsztyna] postawą pisarską i były specyficzną formą jego oddziaływania społecznego”. Innymi słowy, celem „skandalicznego braku dyskrecji” poety jest wywołanie oburzenia i potępienia publiczności rzeczywistością pozaliteracką, „wskazaniem wyraźnym, że gniazdem i wzorem rozpusty dla całego kraju był dwór królewski”⁹. Godna potępienia rzeczywistość nie jest dziełem

⁹ Ibidem, s. XXX.

poety, jest rzeczywistością pozaliteracką, odtwarzaną, a nie tworzoną. Za taką rzeczywistość poeta nie ponosi przecież odpowiedzialności.

Trudno uniknąć w tym miejscu wrażenia, iż tak rozumiane „skandalopisarstwo” bliższe jest publicystyce niż poezji. Wyjaśni się nieco ów problem, gdy zauważymy, że Dürr-Durski zarówno tytułem najdłuższego rozdziału wstępu, jak i bezpośrednim cytatem przywołuje starszy o pięćdziesiąt lat tekst artykułu Wacława Nałkowskiego *Skandale jako czynniki ewolucji*, będącego komentarzem słynnej wówczas sprawy kapitana Dreyfusa i szczególnie w niej roli artykułu Emila Zoli *Oskarżam*¹⁰. Zdaje się, iż to właśnie postawa Zoli, pisarza-intelektualisty, ryzykującego grzech oszczerstwa, prowokującego własny proces, gdyż tylko w taki sposób można było doprowadzić do rewizji procesu, cztery lata wcześniej odbywającego się za zamkniętymi drzwiami, stała się modelem, według którego Dürr-Durski konstruował postać skandalisty Morsztyna. Pisarza-intelektualisty, którego konieczność zmusza do wzięcia udziału w awanturze i popełnienia grzechu niedyskrecji, jak Morsztyn, lub pomówienia, jak Zola. Ukryte zło jest bowiem zbyt wielkie, by można było milcząc zgodzić się na jego istnienie.

Przymus reagowania najdobitniej uwydatniony został wielkością ryzyka, na jakie naraża się nie tylko ten, kto jest głównym bohaterem i winowajcą, ale również ten, kto ujawnia skandal. Wywołany skandal jest nieobliczalny, a jego skutki potrafią dotknąć wszystkich uczestników – bezpośrednim efektem „oszczerstwa” był przecież przegrany proces Zoli.

Aby zrozumieć, na czym polega skandaliczny charakter zła, trzeba jednak wrócić do najgłębszych korzeni etymologii skandalu.

Rodowód w pułapce

Dürr-Durski, wbrew polskim słownikom, które z reguły wskazują na łaciński rodowód słowa, doszukuje się jego pochodzenia w języku greckim. Jak jest w rzeczywistości?

Otóż „skandal” istotnie pochodzi z języka greckiego od słowa „skándalon” (σκανδάλον). Jednakże w grece znaczenie jego różni się od tego, które skłonny byłby mu przypisywać wiek dziewiętnasty czy współczesność. Próbę analizy podjął Rene Girard, pisząc: „»Skándalon« wywodzi się

¹⁰ W. Nałkowski: *Skandale jako czynniki ewolucji*. „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 40.

ze słowa »skadzein«, co znaczy »kuleć«, określa przeszkodę, która odpycha, aby przyciągać, przyciąga, aby odepchnąć.”¹¹ Propozycję tę powtórzył ostatnio również polski badacz skandalu Henryk Szabała¹². A jak do tego pomysłu odnoszą się słowniki?

Obok proponowanego przez Girarda i Szabałę pochodzenia od „skadzein” (σκαζεῖν) czy „skadzo” (σκαζω), pojawia się również słowo „skolon” (σκολον), które oznacza tyle, co zawada lub przeszkoda. Daleki jestem od podejmowania decyzji, które z tych słów bliższe jest greckiemu protopłaście „skandalu”. Znacznie bardziej interesującym i zapewne przydatniejszym wydaje się fakt, że słowniki przypisują starogreckiemu „skándalon” przede wszystkim znaczenie „pułapki”, „zasadki”. W tej postaci występuje na przykład jeszcze w *Septuagincie* w *Księdze Judyty* czy *Psalmie 69*. Pochodnego od „skándalon” słowa „skándalethron” (σκανδαλεθρον)¹³, oznaczającego „zapadnię w pułapce”, używa przenośnie Arystofanes, nazywając tak w komedii *Acharnejczy* „pułapki słowne”¹⁴.

W sensie bliższym dzisiejszemu, to znaczy jako nazwy zgorszenia, oburzenia, grzechu, upowszechnił je dopiero w metaforycznej postaci *Nowy Testament*. Roman Popowski następująco wyjaśnia etymologię czasownika „skándalidzo” (σκανδαλίζω): „wpadnięcie w pułapkę, stąd powodować upadek, prowadzić do grzechu, urażać, oburzać, gorszyć”¹⁵.

Warto chyba przytoczyć jeszcze jeden fakt z rodowodu słowa. Otóż tłumacząc *Nowy Testament*, św. Hieronim nie zdecydował się na zastąpienie tego słowa żadnym łacińskim odpowiednikiem, konsekwentnie pozostawiając grecki „skándalon”. Przetłumaczył je dopiero dwanaście wieków później Erazm z Rotterdamu, zastępując łacińskimi „offendo” i „obstaculo”. Mogłoby to więc oznaczać albo brak adekwatnego łacińskiego synonimu, przynajmniej w czasach św. Hieronima, albo specyficzność pojęcia ukrywającego się pod tym słowem. Problem – bez wątpienia interesujący – któremu z translatorów przyznać rację, wydaje się w tym miejscu wykraczać nie tylko poza zakres możliwości, ale również poza obszar zagadnień istotnych dla niniejszych rozważań. Zakładając jednakże nieprzypadkowość, czego dowodziłaby konsekwencja użycia przez św. Hieronima „metaforycznej pułapki”, nie bez racji można by zaryzy-

¹¹ R. Girard: *Kozioł ofiarny*. Przekł. M. Goszczyńska. Łódź 1987, s. 194.

¹² Zob. H. Szabała: *Skandal w kulturze*. W: *Wobec kryzysu kultury. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*. Red. L. Grudziński. Gdańsk 1993, s. 97.

¹³ Zob. H. Stephanus: *Thesaurus graecae linguae*. Parisiis 1848–1854, T. 7.

¹⁴ Arystofanes: *Acharnejczy*. W: Idem: *Komedie*. Przekł. J. Ławińska-Tyszkowska. Wrocław 1991, s. 69.

¹⁵ R. Popowski: *Wielki słownik grecko-polski „Nowego Testamentu”*. Warszawa 1995.

kować stwierdzenie, że użyta w *Wulgacie* łacińska forma greckiego „skándalon” może właśnie dzięki temu przekładowi utrwała się i przenika do innych języków europejskich, a do czasów Erazma, kiedy zostanie zakwestionowana, uzyskuje znaczenie, które wymusi oczyszczenie nowotestamentowych tekstów. Zresztą problem ów nie kończy się w wieku XVI, czego dowodem uwagi, jakie można znaleźć we współczesnych komentarzach do *Nowego Testamentu*: „[...] tłumaczenia greckiego terminu »skándalon« prowadzą często do nieporozumień”¹⁶. Skąd jednakże w grece ewangelicznej pomysł na metaforyczne potraktowanie pułapki? Innymi słowy, jaka jest droga od klasycznej „pułapki” do ewangelicznego „zgorszenia”?

Należałoby chyba zacząć od wyjaśnienia, co to jest pułapka. Rozumiem ją w sposób możliwie najbardziej dosłowny, jako ukryte urządzenie, mające pomóc w obezwładnieniu przeciwnika przy minimalnym ryzyku i zaangażowaniu. Zasadniczą ideą pułapki jest więc działanie przez zaskoczenie, nie wiadomo, w którym momencie, i nie wiadomo, w jaki sposób. Pułapka musi pozostać w ukryciu. Warunkiem jej skuteczności jest więc nieświadomość potencjalnej ofiary. Im bardziej niespodziana i ukryta, im bardziej niewidoczna, im bardziej nieprzewidywalna, tym skuteczniejsza. Ujawniona przestaje być pułapką, a staje się przeszkodą. Przestaje nawet być niebezpieczeństwem, a staje się co najwyżej utrudnieniem. Innymi słowy, istnieje nie istniejąc. Ujawnia się (zaistnieje) dopiero w momencie wpadnięcia w nią ofiary. Równocześnie upadek, jaki powoduje pułapka, odwraca proporcje. Niebezpieczny przeciwnik, bo przecież trudno znaleźć sens w zastawianiu pułapki na bezpiecznego, zostaje obezwładniony, czyli traci władzę nad własną siłą i staje się ofiarą. Więcej nawet, pada ofiarą samego siebie. Pułapka bowiem, co prawda przygotowana wcześniej, jest nieświadomie inicjowana przez ofiarę. Stawiając fałszywy krok tam, gdzie nie powinna, swoim ciężarem uruchamia zapadnię, a jej upadek jest tym groźniejszy, im pewniejszy krok i większa nieświadomość. Można by więc powiedzieć, że ten, który buduje pułapkę, nie tyle powoduje, ile wywołuje upadek. Zachowuje dystans i z bezpiecznej odległości co najwyżej obserwuje klęskę przeciwnika, którego wrogiem staje się teraz jego własna potęga fizyczna i słabość umysłowa. W końcu pułapka nie musi być nawet przygotowana. Może nią być naturalnie ukształtowany teren, po którym trzeba wiedzieć jak się poruszać, by nie wyrządzić sobie krzywdy.

Warto przy tym zauważyć, że wymienione cechy pułapki mieszczą się również w obecnym pojmowaniu skandalu. Kwestię autorstwa i bezpiecz-

¹⁶ X. Léon-Dufour: *Słownik „Nowego Testamentu”*. Przekł. i oprac. polskie K. Roman i uk. Poznań 1981, s. 478.

nego dystansu wobec upadku potencjalnej ofiary można znaleźć w przywoływanym już artykule Nałkowskiego:

Wywoływanie skandali przez samych reakcjonistów jest, że tak powiem, najekonomicznym sposobem posuwania się naprzód ewolucji, odbywa się bowiem bez ofiar (nieraz ciężkich) z jednostek lepszych; jedynie przez ścieranie się, wzajemne niszczenie się złych potęg.¹⁷

Element zaskoczenia jest natomiast szczególnie uprzywilejowany w Balcerzanowskiej „strategii skandalu”: „Manewr skandaliczny, jeżeli miał w istocie epatować odbiorcę, nie mógł polegać tylko na burzeniu uświęconych systemów. Musiał nadto mieć w sobie coś z zagadki, z niespodzianki, z niezwykłości. Stąd właśnie konieczność mylących wskazówek, błędnych tropów i kół...”¹⁸

Być może również w czasowniku „wybuchać”, nie rzadziej spotykanym dzisiaj w towarzystwie „skandalu” niż „wywoływać”, znaleźć można jeszcze ślady pierwotnej pułapki, która w unowocześnionej postaci, po zainicjowaniu fałszywym krokiem – „faux pas”, przekroczeniem lub wykroczeniem, nie spowoduje upadku czy wpadnięcia w pułapkę, lecz na podobieństwo miny z hukiem wyrzuci bohatera-ofiarę skandalu.

Kto dołki kopie?

Skandal posiada tylko dwie strony – zgorszoną i oburzoną oraz gorszącą i oburzającą. Ale jednocześnie strona pierwsza jest stroną degradującą, druga – degradowaną. Która z nich wobec skandalu jest istotniejsza? Bez czynu, drastycznie przekraczającego granice systemu wartości respektowanego przez jakieś środowisko, czyli bez działania – jak go nazywa Szabała – „podmiotu skandalicznego”¹⁹, nie byłoby oburzenia. Ale nie byłoby go również bez aktywności środowiska, które podda czyn interpretacji i ocenie. Czy wobec tego użycie pojęcia „podmiot skandaliczny” na określenie „człowieka wywołującego skandal” nie jest nadużyciem? Przecież – co również zauważa i kategorycznie stwierdza Szabała: „Skandal – który się

¹⁷ W. Nałkowski: *Skandale...*

¹⁸ E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Wrocław 1968, s. 93. Zob. Idem: *Wstęp* do: B. Jasiński: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Wrocław 1972, s. XLVI.

¹⁹ H. Szabała: *Skandal w kulturze...*, s. 107.

zdarza bez scenarii społecznej, bez kolektywnej reakcji i ujemnego rezonansu – nie istnieje”²⁰.

W tym wypadku stroną czynną jest środowisko. Wobec jego reakcji działanie „podmiotu” staje się przedmiotem skandalu. Po stronie oburzającego jest co prawda czyn, ale po stronie oburzonej – ocena. Co więcej, ocena wynika z systemu wartości respektowanego przez środowisko (publiczność). Dla niego nie jest istotne, co stanowi cel „człowieka wywołującego skandal” – wandalizm czy propozycja nowego prawa (systemu). Skandal nie wybucha przecież w imię porządku, który będzie, ale w imię tego, który obowiązuje. Podobnie, gdy ów system zostanie uznany za anachroniczny, zacofany, reakcyjny itp. Wówczas zło starego porządku, który istnieje, chociaż istnieć nie powinien, oceniane jest jako skandaliczne wobec nowego porządku, który dla potępiającego już jest. I tylko dopóty pozostaje skandalem, dopóki ogranicza się do potępienia, oburzenia i dezaprobaty. Podjęcie działania mającego „ustanowić nowy ład aksjologiczny”, „ustąpić miejsca nowym, jedynym i prawdziwym wartościom świata nowego” nie jest skandalem, lecz rewolucją.

„A burżuazja pozwala na wszystko – pisał o epatującym filistrze literacie Jean Paul Sartre – [...]. Nie zwraca uwagi na pogardę pisarza. Nie posunie się ona przecież daleko, ponieważ mieszczaństwo jest jedynym jego odbiorcą. [...] Jest, krótko mówiąc, buntownikiem, a nie rewolucjonistą.”²¹

Nawet jako czynnik ewolucji, o którym mówi Nałkowski, skandal powoduje jedynie śmierć „panującego obecnie” starego układu, mającego ustąpić miejsca temu, który będzie, a nie jest. Zło starego systemu zostaje więc ocenione z jego perspektywy i w jego imieniu. On sam „gnijąc i ratując się reakcją, musi się stroić w maskę obłudy, jej zaś zdzieranie sprowadza skandale”. Uruchamiając zapadnię w pułapce, upada przygnieciony ciężarem swojej niedoskonałości.

W czasach przełomowych jak dzisiejsze – apelował u schyłku wieku Nałkowski – większą zasługą dla ewolucji jest wykrywanie i tępienie łotrów, niż bezpośrednie stwarzanie dobra – walenie gnijących gmachów, niż budowanie nowych.²²

Nie ma więc „prometejskiego aspektu zjawiska skandalu”, który próbował sformułować Szabala, podobnie jak nie ma żadnego innego aspektu. Ustalenie jakiegokolwiek „wymiaru konstruktywnego” może wynikać jedy-

²⁰ Ibidem, s. 99.

²¹ J. P. Sartre: *Czym jest literatura?* W: Idem: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytyczno-literackich*. Przekł. J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 267.

²² W. Nałkowski: *Skandale...*

nie ze stanowiska retrospektywnego, dostrzegającego korzyści z działania, traktowanego współcześnie jako destruktywne.

Skandal nie jest czymś. Język nie dopuszcza przecież frazeologicznie błędnego sformułowania „skandal jest” jakimś zachowaniem, jakimś czynem, postępkem czy jakimś przedmiotem, lecz używa innego. Mówiąc dokładniej, skandal nie jest czynem, postępkem ani zachowaniem, lecz czyn, postęp lub zachowanie jest skandalem. „To jest skandal!” – krzyczy oburzony ujawnionym złem świadek i tym samym okrzykiem zmienia status czynu, który uznany za skandaliczny, przestaje być tym, czym był. I nie oznacza to wcale, że uznanie statusu skandaliczności jest jakimkolwiek rozpoznaniem. Wręcz przeciwnie, użycie takiego określenia oznacza nierozpoznanie w postępku niczego ponad bezmyślne zniszczenie i dewastację. Aktywność zostaje więc uznana nie tylko za nie mieszczącą się w żadnych normach postępowania, ale w ogóle „nie mieści się w głowie”, „przekracza ludzkie pojęcie”, staje się „nie do pomyślenia”. Działalność Sokratesa czy Chrystusa – w której Szabala dostrzega „prometejski aspekt” – dla ich współczesnych była takim samym wandalizmem, jak przeciwstawiany im czyn Herostratesa z Efezu. Nie oceniano jej przecież z perspektywy nowego, projektowanego, a więc nie istniejącego systemu, lecz traktowano jako wykroczenie poza ten system, który ówczesnie obowiązywał.

Podobne działanie, chociaż w tym wypadku dotyczy ono stosunku badacza do skandalu literatury, poddaje krytyce Balcerzan: „Awarie komunikacji literackiej ocenia się wobec sukcesu – jako żenujące epizody, które szkodzą krystalizacjom systemu prawdziwych wartości, opóźniają jego konstytuowanie, ale dzieją się jakby poza nim. [...] Pod presją emocji badacz wchodzi w rolę krytyka, dość osobliwą, zaczyna bowiem uprawiać krytykę »ex post«. Wymierza sprawiedliwość nie w działaniu światu przeszłości.”²³

Jedyny skandal, jaki mógł wywołać Prometeusz, o ile w ogóle można mówić w takich kategoriach, byłby oceniony i potępiony z perspektywy środowiska (publiczności) olimpijczyków, wobec którego dopuściłby się zdrady, spoufalając się zbyt z ludźmi.

Kto zatem jest „skandalicznym podmiotem”? Otóż wydaje się, że nikt. Skandal nie ma swojego podmiotu, jedynie ofiary. Wywołanie skandalu, o czym była już przecież mowa, zakłada swoistą wtórność działania, swoistą, gdyż inicjującą. Równocześnie kwestionuje autorstwo. Podobnie środowisko (publiczność), chociaż swoją reakcją wypełnia skandal, jest przecież autorem reakcji, mającej na celu najdalsze, jak to tylko możliwe, odrzucenie czynu, którym czuje się dotknięte (zgorzone). Jest więc jedynie uczestnikiem rytuału.

²³ E. Balcerzan: *Kregi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 8.

Skandal, o czym była już mowa, jest wywoływany podobnie jak fotografia – „ujawnieniem obrazu utajonego”. Gdyby zaryzykować interpretację owego potocznego zwrotu, można by powiedzieć, iż tutaj „wywołującym” nie jest fotograf robiący zdjęcie, „chwytający obraz” aparatem fotograficznym ani tym bardziej ten, kto został „uchwycony” – sfotografowany, ale ten, kto za pomocą chemicznej obróbki wydobywa przedmiot. Niemniej i jego aktywność jest podważona. Pomimo że jest wywołującym, status wywołowacza zostaje przypisany nazwą nie jemu, lecz odczynnikowi. Pochylony nad aparaturą fotograf jest więc jedynie pośrednikiem „ujawnienia”. Sprawcą bezpośrednim staje się bezosobowy, tajemniczy tlenek, który – po zanurzeniu w nim kliszy lub papieru, zawierającego nie istniejący jeszcze obraz – dokonuje reakcji, zamiany związku chemicznego, dzięki czemu tajemnica zaczyna być jawna i przestaje być tajemnicą. Ale nawet aktywność „sprawcy” uzyskuje ograniczoną odpowiedzialność, ponieważ nie jest on tym, który „czyni”, lecz „odczynia”. Aktywności człowiekowi przygotowującemu pracownię nie sposób oczywiście odmówić, lecz odbierając mu status „wywołowacza”, odbiera mu się zasługę ujawnienia tajemnicy, która należy do... innej tajemnicy. Jednakże skandal będąc tajemnicą, równocześnie jako tajemnica nie może istnieć.

Ten paradoks wymaga szczególnej ostrożności w pisaniu o skandalu. Każda próba nadania aspektu, chociażby za pomocą przymiotnika towarzyszącego właściwemu imieniu zjawiska, na przykład określenia skandalu jako „politycznego”, „religijnego”, „publicystycznego”, „artystycznego”, „literackiego” itp., wiąże się w rzeczywistości z przyjęciem postawy strony. Jest więc swoistym uczestnictwem w wydarzeniu. Swoistym, gdyż „wymierzającym sprawiedliwość niewidzialnemu światu przeszłości”. Niebezpieczeństwo utraty dystansu towarzyszy zarówno samodzielnemu uznaniu jakiegoś faktu za skandaliczny – gdyż jest wyrazem własnej dezaprobaty, jak i przyznaniu zjawisku dodatkową nazwą aspektu, z perspektywy którego rozpatrywany fakt staje się czynem wpisanym w jakiś porządek (system), niekoniecznie akceptowany przez odbiorców współczesnych orzekających skandal lub – co bardziej właściwe – nie dostrzegających w działaniu żadnego porządku (systemu). Jako że skandal nie jest czymś, lecz coś jest skandalem, nie można mu nadać przymiotnikiem nazwiska innego niż to, które posiada. Mimo iż rozgrywa się zawsze wobec szeroko rozumianego systemu, jego postać repertuarowa nie oznacza, że jest skandalem systemowym, lecz skandalem systemu. Innymi słowy, podobnie jak dla Kanta metafizyka była „skandalem filozofii”, a dla Ricoeura kryzys idei odpłaty był „skandalem zła”, tak okrzyki potępienia towarzyszące dziełom literackim nie są skandalem literackim, lecz skandalem literatury. Określenie przymiotnikiem

tego, co „nie do pomyślenia”, a więc tego, co nieokreślone, prowadziłyby bowiem w konsekwencji do utraty statusu skandalu.

Bez wątpienia trafnie wykorzystała analizowaną powyżej różnicę, w rozważaniach poświęconych „dziwnemu skandalowi” IV części *Dziadów*, Marta Zielińska pisząc w podsumowaniu: „Skandal był, owszem, ale w końcu literacki, więc jakby trochę nieprawdziwy, nie całkiem poważny. W Bolciennikach znano się na romantycznej literaturze, a co więcej, na romantycznym teatrze życia.”²⁴

Rozpatrywanie skandalu z perspektywy podmiotu – aktywności własnej lub cudzej jest raczej zbyt ryzykownym pomysłem. Możliwość pozostawia tylko potraktowanie potępienia jako przedmiotu, ale zawsze orzeczonego wcześniej przez uczestnika wydarzenia. I tego chyba należy się trzymać.

Można, oczywiście, założyć prowokację, a więc świadome postępowanie mające na celu wywołanie skandalu. Niemniej działanie prowokatora również może zostać uznane za skandaliczne tylko przez system, przeciwko któremu zostało wymierzone, a który nie może go nijak ogarnąć i zrozumieć. Tym skuteczniejsze, im lepiej jest on znany. Jednakże nawet tutaj trudno mówić o podmiocie skandalu. Nie każda prowokacja wywołuje skandal, podobnie jak nie każdy skandal zostaje zainicjowany świadomą prowokacją. Jeżeli więc szukać jakiegoś podmiotu, to co najwyżej podmiotu prowokacji.

Wybuch, w postaci którego istnieje skandal, jak również pierwotna pułapka, wyraźnie sugerują bezwład, jakiemu poddani zostają bohaterowie i równocześnie ofiary. Wywołany staje się nieobliczalny i doskonale obchodzi się zarówno bez władzy inicjatora, jak i zmuszonej do niechcianej – co zresztą często demonstrowane – reakcji publiczności.

„Skandal zła”

Problem biblijnego „zgorszenia” wydaje się zawierać przede wszystkim w wymiarze „pułapki”. Stąd konieczne będzie dodanie pewnego, odgrywającego istotną rolę, szczegółu, o którym chyba zapomniano, wyjaśniając sens „skandalu”. Tym szczegółem jest konsekwencja, jaką niesie „pułapka”. Stwierdzenia, iż powoduje ona upadek, wydają się nieco lakoniczne. Jaki jest bowiem skutek owego upadku? Pytanie jest, oczywiście, retoryczne.

²⁴ M. Zielińska: *Dziwny skandal i jego bohaterowie. Rozważania wokół wileńskiej publikacji IV części „Dziadów”*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.

Trudno poważnie potraktować pułapkę, której jedyną konsekwencją miało być kilka siniaków – bliższą żartowi niż zasadzce. Upadek, jaki powoduje pułapka – skandal, nie pozwala podnieść się swojej ofierze; powoduje albo kalectwo (na przykład kulenie), albo śmierć. Nawet komediowe Arystofanesowskie „ze słów pułapki” towarzyszą bezpośrednio „szermowaniu toczonymi słoweczkami” i „ciągnięciu flaków”²⁵.

Ewangeliczne zgorszenie, jako przyczyna śmiertelnego upadku, wcale nie przestaje być pułapką. Różni się jedynie (a zarazem aż) wymiarem. O ile bowiem pułapka klasyczna staje się przyczyną śmierci lub kalectwa fizycznego, o tyle pułapka ewangeliczna powoduje upadek w tradycji judeochrześcijańskiej o wiele straszniejszy, śmierć duchową – potępienie.

Niepodobna, żeby nie przyszły zgorszenia; lecz biada temu przez którego przychodzą. Byłoby lepiej dla niego, gdyby kamień myrski zawieszono mu u szyi i wrzucono go w morze, niż żeby miał być powodem grzechu jednego z tych małych.²⁶

Lecz kto by się stał powodem grzechu dla jednego z tych małych, którzy wierzą we Mnie, temu byłoby lepiej kamień myrski zawiesić u szyi i utopić go w głębi morza. Biada światu z powodu zgorszeń! Muszą wprawdzie przyjść zgorszenia, lecz biada człowiekowi, przez którego dokonuje się zgorszenie. Otóż jeśli twoja ręka lub noga jest dla ciebie powodem grzechu, odetnij ją i odrzuć od siebie! Lepiej jest dla ciebie wejść do życia ułomnym lub chrymym, niż z dwiema rękami lub dwiema nogami być wrzuconym w ogień wieczny.²⁷

W tym miejscu wydaje się konieczne wprowadzenie Ricoeurowskiego rozróżnienia dwóch kategorii zła: „zła fizycznego – cierpianego” i „zła moralnego – popełnionego”.

„Od strony zła moralnego warunki są dobrze znane – pisze Ricoeur – najpierw pewien podmiot działający, któremu można przypisać odpowiedzialność – to jest moment posadzenia, następnie jakieś pogwałcenie kodu etycznego uznanego przez daną wspólnotę – to moment oskarżenia; wreszcie zastosowanie nagany – to moment kary, która – nie zapominajmy o tym – polega już na zadaniu cierpienia. Po stronie zła fizycznego warunki są

²⁵ Arystofanes: *Acharnejczycy*...

„Szybko bije i szermuje toczonymi słoweczkami;

Wypytuje, ciągnie flaki, zastawia ze słów pułapki...”

²⁶ *Ewangelia według Świętego Łukasza* [R. 17,1.2]. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Poznań–Warszawa 1980, s. 1203. Por. *Grecko-polski „Nowy Testament”. Wydanie interlinearne z kodami gramatycznymi*. Przekł. R. Popowski, M. Wojciechowski. Warszawa 1994, s. 342.

²⁷ *Ewangelia według świętego Mateusza* [R. 18,6–8]. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*..., s. 1144. Por. *Grecko-polski „Nowy Testament”*..., s. 84.

inne: naprzeciw posądzenia – cierpienie, naprzeciw oskarżenia i oskarżyciela – ofiara i jej kat, naprzeciw nagany i kary – skarga i lament.”²⁸

O ile więc skandal-pułapka powoduje jedynie zło fizyczne, zło cierpiane, o tyle skandal-zgorszenie w wymiarze przyjętym przez *Nowy Testament* jest przyczyną zła moralnego. To oddzielenie wyraźnie widoczne jest w przytoczonych powyżej fragmentach, gdzie rozgraniczenie przypada na słowo „lepiej”. Jednakże owo „lepiej”, nie znaczące tutaj wcale: „dobrze”, lecz: „mniej źle”, przynosi jeszcze jedną, zdaje się iż zasadniczą, kwestię. Poszerza wymiar skandalu-zgorszenia do zła absolutnego. Owo „lepiej” – „mniej źle”, ustala z jednej strony rozmiar zła jako „zła do wytrzymania”, „do pomyślenia”, „do ludzkiego pojęcia”, z drugiej – określa jego status jako zła koniecznego, uzasadnionego, takiego, o jakim można jeszcze powiedzieć (pomyśleć), dlaczego istnieje, w przeciwieństwie do zła, które „stanowi doprawdy skandal dla myśli i wyzwanie dla wiary”. Skandal w wymiarze ewangelicznym jest nie tylko skutkiem, lecz również przyczyną zła. Jest tym, co powoduje zło do istnienia. A ponieważ zło istnieje o tyle, o ile nie powinno istnieć, skandal jest w rzeczywistości brakiem przyczyny. Jego ideę motywującą istnienie stanowi brak idei – jest złem istniejącym, nie wiadomo, jak, i nie wiadomo, po co.

Istnienie zła koniecznego usprawiedliwione (wyjaśnione) zostaje jakąkolwiek ideą, na przykład odpłaty, której główną zasadą jest proporcjonalność kary wobec winy czy wyższej konieczności, a zatem popełnione zło musi być mniejsze („lepsze”) od potencjalnego. Pogwałcenie tej ekonomii jest równocześnie pogwałceniem przyczyny, a zbyt małe przyczyny wobec zła nie istnieją. Dokładność i równowaga między złem moralnym i fizycznym wykluczają skandal. Prawo, będąc systemem, jest równocześnie oswajaniem i zaprzeczeniem, jak każdy system, skandalu, który jest chaosem (czyli nie jest). Jedną z zasadniczych idei prawa stanowi pośrednictwo w stosowaniu odwetu, mające zastąpić zemstę, gdyż tylko w ten sposób, odsuwając bezpośrednio zaangażowanych i pokrzywdzonych, można uzyskać gwarancję proporcjonalności i systematyczności, dzięki czemu działania represyjne nie stają się zadawaniem, ale wymierzaniem kary.

Skandal nie rozgrywa się w ramach systemu, lecz wobec niego. Prawo, które zadaje cierpienie, wymierza karę większą niż zło, którego doznało, przestaje być prawem, a staje się skandalem. Naruszenie ustalonej proporcjonalności oznacza, iż kara dotyczy przestępstwa, które nie zostało popełnione, tym samym zadane cierpienie traci swoją przyczynę²⁹.

²⁸ P. Ricoeur: *Skandal zła*. Przekł. E. Mukoid. „Znak” 1990, nr 12.

²⁹ W takim sensie pojęcia „skandal” używa Michel Foucault. Zob. M. Foucault: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przekł. T. Komendant. Warszawa 1993. W taki zapewne sposób

Określenie takiej sytuacji w okrzyku: „to jest skandal!”, oznacza równocześnie zmianę statusu zła z tego, które istnieje tylko dlatego, że istnieć musi, w zło, które istnieje tylko dlatego, że istnieć nie powinno. Innymi słowy, skandal prawa nie oznacza, że prawo przestaje istnieć w ogóle, ale że istnieje jako „nieprawość”, jako zaprzeczenie samego siebie. Nieuczciwość człowieka, o którym wiadomo od dawna, że jest przestępcą, nie powinna wywołać oburzenia, gdyż już wcześniej został on umieszczony poza prawem. Kolejny występki nie stanowi dla nikogo zaskoczenia, a jedynie staje się potwierdzeniem zachowania na swój sposób właściwego. Oburzająca może być, oczywiście, bezkarność przestępcy, ale to już znowu skandal prawa, a nie przestępstwa, dla którego unikanie konsekwencji jest zachowaniem właściwym i jak najbardziej pożądanym. I chociaż zło występkę pozostanie złem i w imię systemu moralnego będzie potępione, to przecież z racji wykonywanego przez przestępcę „zawodu”, zwłaszcza, jeśli samemu nie jest się ofiarą, zostanie również rozumiane. Nikt nie wymaga przecież od złoczyńcy, aby sam się potępił czy ukarał.

„Złodziej złapany ponownie na kradzieży – pisze Szabała – potwierdza tylko swoją tożsamość i bynajmniej nie wywołuje skandalu, jednakże kiedy tym złodziejem jest policjant, fakt ten jest skandalem. Aura skandaliczności jest tutaj wprost proporcjonalna do stanu utożsamienia danej osoby z normą moralną, im bardziej dana osoba była nosicielem, gwarantem danego kanonu społecznego, któremu się sprzeniewierzyła, tym większe jest oburzenie społeczne, tym bardziej rozległy skandal. Stąd może skandale to domena wyższych sfer.”³⁰

Co się w głowie nie mieści?

Przywołany powyżej skandal prawa, zawierający się w rażącej dysproporcji winy i kary, ma służyć jedynie ilustracji. Niemniej swoista ekonomia zjawiska, przez Ricoeura określona jako „kryzys idei odpłaty”, towarzyszy skandalowi każdego, szeroko rozumianego systemu. „Nie do pomyślenia” zjawiska, eksponowane w okrzykach oburzonej drastycznie niewłaściwym zachowaniem publiczności, każe szukać przyczyny nie w braku – chociaż o nim wobec nieistnienia faktycznie trudno pomyśleć – ale w nadmiarze.

można również rozumieć teologiczne pojęcie „scandalum crucis” – jako nieproporcjonalnie wysokie kary cierpianej za cudze winy i cudze grzechy.

³⁰ H. Szabała: *Skandal w kulturze...*, s. 104.

Równocześnie, obok stwierdzenia „nie do pomyślenia”, są przecież okrzyki określające wielkość potępianego zła, którego jest zbyt wiele, aby „mieściło się w głowie” i „nie przekroczyło ludzkiego pojęcia”. Nie chodzi więc o to, że zło w ogóle istnieje. Z tym faktem „ludzkie pojęcie”, o ile zdoła odnaleźć jakiś, niekoniecznie akceptowany porządek, potrafi sobie poradzić. Problem pojawia się wówczas, kiedy działanie, które obiektywnie nawet nie musi być złe, nie tylko zaprzecza porządkowi, jaki – zdaniem publiczności – powinien być respektowany przez „gorszyciela”, ale nie mieści się w żadnym innym. A im wykroczenie jest bardziej uniwersalne, to znaczy w im szerszej rozumianych porządkach, miejscach, czasach, normach zachowań, jednym słowem – systemach się nie zmieści, tym skandal jest nie większy, gdyż trudno mówić o rozmiarach potępienia absolutnego, lecz rozleglejszy. A ponieważ rozległość powoduje zaangażowanie większej liczby wyrażających dezaprobatę głosów, tym staje się głośniejszy albo, gdy brakuje słów, by oburzenie wyrazić, tym dobitniej milczący.

Wywołujące potępienie zachowanie czy dzieło nie oznacza więc jego nieistnienia w jakimś porządku, kulturze lub systemie, lecz jego istnienie nieporządne, niekulturalne i niesystemowe. Mówiąc dokładniej, istnienie w sposób, w jaki istnieć nie powinno.

Nie trzeba wcale głęboko szukać, by znaleźć w potępiających skandaliczny utwór literacki publikacjach, bez względu zresztą na opcję reprezentowaną przez autora wypowiedzi, zarzut przesady. Potępienie nadmiaru może dotyczyć niemal wszystkiego – wulgarności języka albo przedstawionych sytuacji, zbytnej swobody w kreowaniu świata przedstawionego, znajdującego swój odpowiednik w rzeczywistości lub ścisłego trzymania się realiów, niedyskrecji w „obnażaniu intymnych spraw” itp.

Tuwim na temat swojej *Wiosny* mógł przeczytać: „Zawiodło Cię, wszelako poczucie pewnej miary, przekroczyłeś pewne maksimum swobody wyśłowienia”³¹; „Dytyramb o wiośnie jest dytyrambem na cześć rui i porubstwa [...] pełnym lubieżności i sadyzmu obrazów”³², „daje upust tak cynicznej i wyuzdanej rozpusty, iż każdy rumienić się musi”³³. O pacyfistycznym, „antymilitarystycznym” wierszu *Do prostego człowieka*, że to „łobuzerski rekord”³⁴, a cała reszta utworów, w tym *Do generałów*, *Plajta*, podobnie jak *Czarna wiosna* i *Carmagnola* Słonimskiego oraz *Kołyśanka* i *Grzebanie wroga* Wittlina, iż są „szczytowym momentem działalności

³¹ *List otwarty do Juliana Tuwima*. „Pro Arte et Studio” 1918, nr 11.

³² K. J. [anikowski]: *Młodzież uniwersytecka*. „Goniec Poranny” 1918, nr 148.

³³ *Przeciw pornografii*. „Gazeta Poranna” 1918, nr 79.

³⁴ Jacejka[?]: *Odpowiedź J. Tuwimowi*. „Myśl Narodowa” 1923, nr 45.

dywersyjnej”³⁵, nie mówiąc już o ośmieszaniu wojska w utworach satyrycznych, o których „lepiej już nie wspominać. Materiały zbyt bogate”³⁶. W poezji futurystycznej znajdowano „bezmiar wykoszlawionych idiotycznie słów, zlewających się w morze bezsensu i – ohydy”³⁷ tak wielki, że „z przykrością i odrazą” dawano niechętnie wyraz dezaprobaty, gdyż „sprawa, jak wiemy, przybrała już rozmiary psychozy nagminnej”³⁸. Nawet *Napój cienisty* i *Łąka* Bolesława Leśmiana określone zostały jako „erotomańska makabra”³⁹. Autorowi *Wspólnego pokoju* zarzucano z kolei „brak taktu i umiaru”, o którym „świadczy nadużywanie grubych słów oraz nieumiarkowana złośliwość w stosunku do znajomych i kolegów”⁴⁰, a jego późniejsze opowiadanie *Dzień rekruta* „aż razi – nie mówiąc o »soczystych słówkach«, w których lubuje się autor”⁴¹, do tego stopnia, że nie warto było „wylizywać wszystkich bzdurstw [...] bo są nadto wyraźne – ordynarnie jaskrawe”⁴². O *Zmorach* Zegadłowicza, który „analogicznie jak Kurek Jalu, przejaskrawił życie seksualne młodzieży”⁴³ i dochodzi „do przesady w różnych kierunkach i do wszelkich wykołoseń i wynaturzeń w zakresie dobrego smaku”⁴⁴, gdyż „imponuje mu zawsze ilość. [...] W rezultacie: Niagara pornografii”⁴⁵, można by wytoczyć około setki (bez przesady) przykładów podobnie brzmiących sformułowań.

Okrzyki potępiające dzieła i ich twórców za przesadę nakazywałyby myśleć, że „czegoś” jest za dużo. Wnikliwość prowokuje więc pytania: Za dużo, to znaczy ile? Gdzie jest granica tolerancji? Jaka jest ilościowa zawartość owego „maksimum swobody wysłowienia”?

Informacje autorów zarzutów są w tym wypadku dosyć lakoniczne. Alfred Jesionowski, wyrażając swoją dezaprobatę wobec nadmiaru „pewnej dziedziny opisów” pomieszczonych w *Zmorach*, pisał:

Chodzi bowiem nie o to, że tam takie opisy w ogóle są – ale że one zapełniają bez mała całą powieść.⁴⁶

³⁵ M. J. Wielopolska: *Obiady czwartkowe*. „Merkuryusz Polski” 1939, nr 26.

³⁶ J. Pietrkiewicz: *Wobec odpowiedzi Tuwima*. „Prosto z mostu” 1939, nr 23.

³⁷ M. Wierzbński: *Glupota czy zbrodnia*. „Rzeczpospolita” 1921, nr 341.

³⁸ S. Pieńkowski: *Znikąd – do nikąd*. „Gazeta Warszawska” 1922, nr 104.

³⁹ J. Kotarski: *Dywersonanci poezji polskiej*. „Merkuryusz Polski” 1939, nr 24.

⁴⁰ M. Czapska: *Z książek*. „Kobieta Współczesna” 1932, nr 40.

⁴¹ *Oświadczenie Zarządu koła krakowskiego „Rodziny Wójskowej”*. „Polska Zbrojna” 1934, nr 321.

⁴² S. Ciechowski: *Protest*. „Polska Zbrojna” 1934, nr 321.

⁴³ M. Lewicki: *Demon literatury*. „Gazeta Kościelna” 1936, nr 4.

⁴⁴ L. Piwiński: *Ex libris*. „Pion” 1935, nr 42.

⁴⁵ J. E. Skiński: „*Zmory*” trzeba załatwić. „Pion” 1935, nr 46.

⁴⁶ A. Jesionowski: *Lata gimnazjalne Mikołaja Srebrzypisanego*. „Prosto z mostu” 1935, nr 42.

Daleki jestem od polemizowania z przedwojennym recenzentem. Jednakże konfrontacja powyższego orzeczenia z wnikliwą lekturą krakowskiego prokuratora, który w uzasadnieniu konfiskaty zakwestionował zaledwie 45 fragmentów dwóch pierwszych wydań książki, stanowiących około 14% całego tekstu powieści, wymagałaby albo podważenia arytmetycznych zdolności krytyka, albo rezygnacji z poszukiwań nadmiaru za pomocą statystyki. W przypadku specyficznie traktowanych obliczeń Jesionowski nie jest wyjątkiem. W zasadzie wszyscy zaangażowani w awantury wokół skandalicznych dzieł literackich recenzenci sygnalizowali w swoich wystąpieniach całkowite wypełnienie tekstu „wyuzdaniem”, „wulgarnością”, „cynizmem”, „kłamstwem”, „zuchwalstwem”, „bzdurstwem”, „tandetą”, etc., które można by dzięki prostym obliczeniom lub – gdy tekst ulegał konfiskacie – konfrontacji z uzasadnieniem decyzji podać w wątpliwość. Zapewne istotną rolę odgrywała tutaj subiektywnie traktowana norma intymności czy szeroko rozumianego „dobrego smaku”, w którym zawarłyby się zarzuty podważające zwłaszcza poziom artystyczny potępianego utworu. Wówczas, nie bez racji, aspekt ilościowy ustąpiłby miejsca jakościowemu.

W skrajnych wypadkach zdarzyć się mogło, że pretensje powodował już jeden, pozornie nawet dosyć niewinnie wykorzystany motyw lub słowo, jakie zdaniem odbiorców nie powinno się w tekście literackim nigdy pojawiać. Taki charakter miała zdaje się wileńska przygoda Anatola Sterna, który za porównanie w *Uśmiechu primawery* Boga do lokaja czy równie niefortunne przywołanie „najświętszej pani świata” w *Nagim człowieku* w *Śródmieściu*, został za bluźnierstwo skazany na rok twierdzy. Poeta później twierdził co prawda, że nie przewidywał możliwości tak negatywnej reakcji. Jednak o czterdzieści lat młodsza od opisywanych wydarzeń relacja bliższa jest kreowaniu legendy niż rzeczowemu sprawozdaniu, trudno zatem dzisiaj powiedzieć, jakie okoliczności towarzyszyły zapoznaniu publiczności wieczoru poetyckiego z tekstami obu kontrowersyjnych wierszy⁴⁷. O szczególnej wrażliwości czytelników może świadczyć lwowska przygoda Jerzego Lieberta, która rozegrała się w 1925 roku w związku z publikacją

⁴⁷ Historia ta została dokładnie zrelacjonowana przez autora dopiero w 1957 roku. Zob. A. Stern: *Zasypane źródła*. „Nowiny Literackie i Wydawnicze” 1957, nr 5; także: O. Missuna: *Anatol Stern na ławie oskarżonych*. W: Idem: *Warszawski pitaval literacki*. Warszawa 1960, s. 48–56. Wiarygodność wspomnień Sterna podważa między innymi opisane przez niego aresztowanie w wieczór sylwestrowy i spędzenie go w mieszkaniu konwojującego policjanta, gdy w mającym oczyścić poetę z zarzutu o bluźnierstwo oświadczeniu, podpisanym przez czterestu pisarzy, podana jest data 11 grudnia. Zob. „Skamander” 1920, z. 1.

jeszcze bardziej, wydawałoby się, niewinnego wiersza *Pan Bóg i bąki*⁴⁸. Niemniej bluźnierstwo było zarzucane warszawskim futurystom jeszcze przed grudniowym występiem Sterna, co być może określiło horyzont oczekiwania wileńskiej publiczności⁴⁹.

Przykład Jesionowskiego świadczy jednakże, że przyczyną oburzenia nie musi być „obecność pewnych opisów”. Nie stanowi jej również ilość. A zatem co? Otóż tak tutaj, jak poprzednio, przyczyna skandalu jest ta sama – jest nią brak przyczyny; jest nią „kryzys idei” nie tylko odpłaty, jak u Ricocura, ale każdej, która w jakikółwiek sposób mogłaby uzasadnić istnienie zła, bez względu na jego postać repertuarową czy formę objawienia.

Nie chodzi o to – zauważył przy okazji tej samej powieści Kazimierz Wyka – ażeby pisarzowi nie wolno było, skoro zechce, w podobny sposób pisać. Chodzi o cel zewnętrznej śmiałości. [...] Niestety nie widzimy, ażeby przeważna większość sprośności Zegadłowicza była pretekstem do rzeczy istotniejszych.⁵⁰

Kiedy więc znika „idea” motywująca istnienie, kiedy wulgarność, bluźnierstwo czy szeroko rozumiane „pewne opisy” przestają służyć „innym, istotniejszym”, zaczynają istnieć w sposób niewłaściwy. Konieczność i przymus – jedyny pretekst do ludzkiego pojęcia – znikając lub nie pojawiając się w ogóle, pozostawiają zło samo sobie, obnażają skandal. A ponieważ takie nie powinno istnieć nigdy, toteż zawsze go będzie za dużo. I wówczas rozmiar istnienia zła przejdzie w wymiar, a ten znowu powróci w rozmiar, lecz tym razem myśli, która przekracza ludzkie pojęcie i nie mieści się w najbardziej uniwersalnym z ludzkich porządków (systemów) – „w głowie”. Kara, jakikółwiek postać by przyjęła i jakikółwiek byłaby wielka, nie naruszy proporcji, nie ma bowiem rozmiaru dla zła, którego nie da się ogarnąć rozumem. A że w praktyce trzy tygodnie za jedno opowiadanie lub rok twierdzy za dwa wiersze mogą również stać się kryzysem idei odpłaty, świadczy jedynie, że skandal nikogo nie pozostawia czystym, a podział na „gwałcieli” i „gwałconych” zależy tylko od perspektywy.

⁴⁸ Zob. S. Sawicki: *O utworach religijnie „podejrzanych”*. W: Idem: *Z pogranicza literatury i religii*. Lublin 1978, s. 30.

⁴⁹ Zob. W. Rabski: *Wolno – nie wolno*. „Kurier Warszawski” 1919, nr 156 [z dn. 7 VI 1919].

⁵⁰ K. Wyka: *Żywot Mikołaja Srebrzempisanego. Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*. „Droga” 1935, nr 11.

CZĘŚĆ II

LITERATURA „NIE DO POMYŚLENIA”

Literackie niespodzianki

Sztuka musi być niespodzianą, wszechprzenikającą i z nóg walącą” – głosił u progu Niepodległości w swoim pierwszym *Manifestie*, używając wielkiego wytłuszczonego druku, Bruno Jasieński. Zaraz potem jednakże dodawał małą czcionką: „Kodeksy prawne unormowały i poklasyfikowały raz na zawsze wszystkie niespodzianki.”¹

Siedemdziesiąt pięć lat później, trudno byłoby szukać w kodeksie karnym klasyfikacji „literackich niespodzianek”. Nie dlatego jednak, iż tak dalece zmieniły się normy, w których obronie prawo formułowało zakaz i groziło represją. Przedwojenne przestępstwa w większości przypadków utrzymały swój status do teraz. Lęk przed złem również pozostał jednym z naturalnych odruchów. Zniesienie cenzury związanej z zakresem wykorzystywanych tematów, dopuszczenie możliwości opisywania przez literaturę wszystkiego w całkowicie dowolny sposób, mówi raczej o czymś innym.

Niedawne nawiasy rozdzielone czterema myślnikami czy wcześniejsze białe plamy stanowiące świadectwo interwencji, przestały zakrywać niepożądane lub wstydlive miejsca tekstu. Gest cenzora, pozwalającego pozostawić swój ślad, nie był przecież usunięciem, ale zasłonięciem złego fragmentu. Już sama symbolika tych śladów jest wymowna. Podobnie jak plama jest przeciwieństwem dziury, tak biel nie jest przecież brakiem, lecz sumą wszystkich kolorów, które połączone przestają być czytelne. Pozornie puste miejsce było w rzeczywistości miejscem wypełnionym. W ten sam sposób przestrzeń między dwoma nawiasami zostawała dopowiedziana – co chyba znamienne – myślnikami. Zważywszy jeszcze, że ofiarą aresztowania pa-

¹ B. Jasieński: *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej życia*. W: Idem: *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*. Oprac. E. Balcerzan. Wrocław 1973, s. 204.

dulo jedno słowo lub dwuznaczny tekst, ekonomia zastąpienia go aż czterema wieloznacznymi znakami wydaje się trącić przesadą.

„Cenzura jest matką metafory” – twierdził Borges. Niebezpieczeństwo aresztowania dzieła literackiego albo jego fragmentu stawało się więc często źródłem inspiracji. Konieczność mówienia nie wprost, maskowania tekstu kostiumem z innych czasów, innej epoki czy innego wymiaru mogło się stać początkiem gry między autorem i czytelnikiem. Z jednej strony obligowało pisarza do poszukiwania nowych możliwości wypowiedzi, z drugiej – mobilizowało odbiorcę do pogłębiania kompetencji, ciągłej czujności i do podejrzeń, nie zawsze wymierzonych we właściwym kierunku².

Działanie cenzury, która dążąc do jednoznaczności, w rzeczywistości wymuszała użycie wieloznacznej figury, prowadziło do paradoksu. A co dopiero, gdy ta figura przyjmowała postać sumującej wszystko bieli czy znaku przestankowego, w którego nazwę wpisane było myślenie. Innymi słowy, gdy przyjmowała postać zasłony, jaka mogła ukrywać wszystko i tym samym pozwalała domyślać się wszystkiego³.

Chęć nie chcąc – a zazwyczaj nie chcąc – zaarsztowanie tekstu stawało się często nobilitacją i nie tylko „niezdrowo podniecało ciekawość”, dając czytelnikowi „do myślenia”, ale potrafiło działać bardziej wymiennie, informując czytelnika o istnieniu książki, która inaczej mogłaby zostać nie zauważona, tym samym podnosiło jej atrakcyjność. Toteż nie powinny dziwić glosy, jakie pojawiły się zaraz po wybiciu na demokrację, a które nie tyle może z tęsknotą, ile z sentymentem wspominały czasami „matkę metaforę”. Zlikwidowanie urzędu cenzora, zniesienie rozporządzeń sankcjonujących „niespodzianki literackie” umożliwiło zdjęcie zasłon z groźnych lub wstydliwych miejsc. I tylko trudno powiedzieć, czy fakt, że nie ma się czego wstydić ani bać, był konsekwencją sukcesu czy lekceważenia.

Jedynym przepisem, mogącym domagać się dzisiaj od literatury czy sztuki właściwej postawy, pozostał, w nie zmienionej od 1932 roku postaci, artykuł 173 (dawniej 214) kodeksu karnego, dotyczący wytwarzania i dystrybucji pornografii. Do ostatniej dyskusji wywołanej przez samodzielnie rozwiązujące się komitety do walki z tym procederem nie zaproszono jednak żadnego literaturoznawcy, co stanowi chyba wystarczający dowód uwolnienia literatury od zarzutów. A więc nawet takie przestępstwo przestało pod koniec stulecia dotyczyć sztuki. Zresztą już blisko dwadzieścia lat temu

² Zob. A. Martuszczyńska: *Porozumienie z czytelnikiem. (O „ezopowym” języku powieści pozytywistycznej)*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki, J. Sławiński. Wrocław 1977.

³ Zob. J. Sławiński: *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty” 1974, nr 3. Przekład: W. Idem: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 110–111.

zgłębiający najdokładniej spośród polskich literaturoznawców to zjawisko Jerzy Ziomek stwierdził, że „poszukiwanie definicji pornografii na terenie prawa nie na wiele się zda”⁴. Warto przy tym zauważyć, iż autor *Renesansu* nie ograniczył swoich obserwacji tylko do terytorium polskiej jurysdykcji. Rezygnacja z pomocy prawników, w walce z pornografią niewiele mniej zresztą bezsilnych niż reprezentanci innych specjalności, była wyraźnym sygnałem, że prawo przestając interesować się literaturą, tym samym uznało jej niezdolność do przestępstwa. Oczywiście, spostrzeżenie to ograniczam do zagadnień związanych przede wszystkim z problematyką obyczajową, świadomie rezygnując z kwestii związanych z cenzurą polityczną, która na zniesienie, od momentu publikacji cytowanego artykułu Ziomek, będzie czekała jeszcze dziewięć lat. Ponieważ jednak literaturze pornograficznej poświęcona została osobna część tej pracy, aby nie uprzedzać wypadków, ograniczę się do wniosków ogólnych.

Różnica między okrzykiem Jasieńskiego (powtórzonym później w *Pokoju dziecinny* przez Zegadłowicza⁵) a lekceważącym stwierdzeniem Ziomek, nie tyle wynikała z czasu, w którym zostały sformułowane (ten dokonał jedynie polaryzacji), lecz z dwóch koncepcji, składających się na podwójną zawartość pojęcia „zła książka”. Pretensje lub rezygnacja z pomocy prawa, świadczą o dwóch możliwych postaciach zła, jakie stawały się przyczyną oburzenia czytelników skandalicznej literatury.

W rozumieniu pierwszym „zła książka” znaczyłaby tyle, co książka mogąca zaszkodzić czytelnikowi, będąca w przeświadczeniu potępiających ją krytyków lub regulujących dystrybucję urzędników niebezpieczną i groźną, głównie z powodu zawartej treści. W rozumieniu drugim, kiedy obojętnie wobec siebie chroniące społeczeństwo prawo i sztuka, kiedy domagająca się całkowitego uniezależnienia od jakiejkolwiek ingerencji literatura uzyskuje pełną autonomię, wtedy sama staje się prawem. Potępienie, jakie osiąga „zła książka”, jest w takim wypadku powodowane oburzającą jakością, zbyt niskim poziomem artystycznym, reprezentowanym przez utwór aspirujący do miana literatury. Sprowadzenie dwóch postaci „złej książki” do opozycji zła etycznego i estetycznego byłoby, oczywiście, zbyt dużym uproszczeniem. Jak na przykład sklasyfikować utwór literacki, którego skandalem jest używanie wulgaryzmów? Język potoczny nazywa je „brzydkimi wyrazami” lub „brzydkimi wyrażeniami”, co sugerowałoby estetyczny aspekt oburzenia. Równocześnie jednak potępiający gorszący charakter utworu zbulwersowa-

⁴ J. Ziomek: *Pornografia i obscenum*. W: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 292.

⁵ E. Zegadłowicz: *Pokój dziecinny*. „Dialog” 1959, nr 8, s. 25.

ny krytyk lub czytelnik w dwudziestoleciu używał jako synonimicznych do „brzydkich” epitetów: obsceniczne, rynsztokowe, wyuzdane, rozkiełznane, nieprzyzwoite, pornograficzne. Zwłaszcza ostatni z przywołanych wskazuje, że stawiany wulgaryzmowi zarzut dotyczy bardziej kwestii etycznej. Potwierdzają to w końcu działania prokuratorów, którzy dokonują niejednokrotnie, jak w wypadku *Zmór* Emila Zegadłowicza, aresztowania pojedynczych słów, motywując swoją decyzję przywoływaniem przed chwilą artykułem 214 kodeksu karnego z 1932 roku. Podobny dylemat towarzyszyć musi obserwacji zarzutów stawianych przez czytelników i krytyków utworów potępianych za nieartystyczność. Skandal słabej jakościowo literatury jest dla czytelnika równie nieetyczny, jak niesione przez książkę zgorszenie dla niespokojnego o czystość duszy strażnika moralności. Jest bowiem – używając sformułowanego w *Liście otwartym do Juliana Tuwima* podpisanym przez „grupę Rościszewskiego” określenia – „grzechem śmiertelnym przeciwko pięknu”⁶. Można by szukać wyjaśnienia dwoistości w różnicy przyczyny i skutku. To, co dla jednej grupy jest „brzydkie”, dlatego że złe, dla drugiej byłoby złe dlatego, że brzydkie. Niemniej hipoteza taka, co prawda możliwa do przyjęcia w wypadku „grzechu przeciwko pięknu”, wobec literatury niosącej zło, znowu byłaby zbytnim uproszczeniem.

Daleki jestem również od twierdzenia, że interpretowana jako zło nieartystyczność literatury jest wymysłem dopiero lat ostatnich. Granica między książką gorszącą a Nieliteracką jest płynna. Głosy oburzenia zarówno z jednego powodu, jak i z drugiego – czasem nawet z obu powodów naraz – pojawiały się w dwudziestoleciu międzywojennym równocześnie, podobnie jak pojawiają się dzisiaj, tyle, że bez urzędowego wsparcia. Sądzę więc, że klerunek ewolucji nie tyle uwarunkowany jest czasem, ile poszukiwaniem i dążeniem do jednoznaczności. Aby rozjaśnić ów problem, najlepiej wrócić do początku i zacząć po kolei.

„Talent wysokiej miary musi się przyznać...”

Gdyby szatan zawsze był czarny – powiada francuskie przysłowie – bez trudności dałoby się go ustrzec! Niestety, tylko fantazja ludu wyobraża go sobie w znanej postaci z rogami i ogonem... W rzeczywistości zło przybiera najczęściej kształty ponętne, tak

⁶ *List otwarty do Juliana Tuwima*. „Pro Arte et Studio” 1918, nr 11.

niewielu zaś stosunkowo bywa ludzi dostatecznie umysłowo i etycznie wyrobionych, iżby umieli odróżnić ściśle, lub przynajmniej odczuć granicę, gdzie kończy się to, co jest, albo co od biedy można by jeszcze nazwać prawym i właściwym, a gdzie zaczyna się zło!⁷

Gdyby tak było, zapewne niespokojny o czystą duszę człowieka recenzent niemoralnej literatury nie musiałby, podkreślając niejednokrotnie swoją niechęć do przedmiotu przymuszonej uwagi, podejmować lektury i wypowiedzi przestrzegających potencjalnych czytelników: „Dzieci! Ostrożnie, tam nie chodźcie, bo tam sidła na was zastawiono.”⁸ Zło napiętnowane brzydotą, które niezafałszowanej jego „postaci ohydnej” winno zawsze przysługiwać, niech będzie nim dla przykładu „każdy niemal zarzut przeciw prawdzie wiary świętej”, nie byłoby zapewne groźne.

Pozostawiony jasno, bez upiększeń i z nią [wiarą świętą] skonfrontowany — przestanie być niebezpiecznym, bo go każdy bez wielkiej trudności rozwiązać potrafi. Co innego kiedy go nam autor ocukrzy, w szumnobrzmiące ubierze frazesa i ciemnym a olśniewającym poprze rozumowaniem, — wtedy go od prawdy zamglonej milczeniem lub przekręconej odróżnić jest trudno.⁹

Przywołane fragmenty wyprzedzały, co prawda, o kilka lat czasy, które stanowią źródło dla niniejszych rozważań, w niczym jednak nie różniły się od głosu strażnika moralności z okresu międzywojennego, obserwującego z niepokojem literaturę obierającą sobie za temat ludzką słabość, występność lub „zdziczenie obyczajów”.

Kiedy w roku 1935 wybuchł najgłośniejszy skandal towarzyszący polskiej literaturze, wywołany przez *Zmory*, już „prarecenzent” powieści — jak nazywał Zegadłowicz swojego pierwszego adwersarza — komentując współczesną literaturę, stwierdzał:

Właśnie literackich zdolności odmówić nie można i w wielu wypadkach nawet talent wysokiej miary musi się przyznać nowym powieściopisarzom, temat ten sobie (szarganie świętości) obierającym, ale niestety, książki ich zięją pierwiastkiem bolszewizmu.¹⁰

Okrzyki dezaprobaty, towarzyszące tego rodzaju krytyce, nie przeszkadzały dostrzegać czysto literackich umiejętności potępianego, skandaliczne-

⁷ A. Bieńkowski: Odpowiedź na ankietę: *Pornografia. Głosy polskie w sprawie najważniejszej moralności społecznej*. Lwów 1909, s. 3.

⁸ A. Mohl: *Ja muszę wszystko czytać*. W: *W pogoni za prawdą*. Poznań 1910, s. 340.

⁹ Ibidem, s. 336.

¹⁰ *Świętości nie szargać*. „Dzwon Niedzielnny” 1935, nr 37.

go pisarza. Więcej nawet, oburzenie, któremu dawał upust zmuszony do zaangażowania w awanturę o niemoralną książkę recenzent, nie przeszkadzało w eksponowaniu jej walorów. Piętnujący przy okazji *Zmór* „hipokryzję” i „lubowanie się w opisach scen erotycznych” Jerzy Świerżowicz zauważał równocześnie, że „opisy przyrody są nieraz piękne.”¹¹ Podobnie podsumował tę samą powieść stały „gawędziarz literacki” z „Gazety Kościelnej”:

W *Zmorach* — przy niewątpliwym talencie pisarskim styl ryszotkowy i chamstwo w treści.¹²

Sytuacja Zegadłowicza, opatrzonego etykietą „pisarza katolickiego”, autora „ślicznych *Powsinogów Beskidzkich*” czy „cudnego *Żywota Mikołaja Nrebrmpisanego*”, była zresztą szczególna. Uznanie i akceptacja „pisarskiego talentu” przez tych, którzy teraz występowali przeciw *Zmorom*, mieściła się bowiem w pozytywnych recenzjach wcześniejszych utworów autora *Kołędziółków*. Oceny te nie tylko że nie były odwoływane, ale gromiony za *Zmory* i *Motory* Zegadłowicz doczekał, zdaje się, w oburzonych wypowiedziach przeciwników obu powieści lepszej oceny swoich wcześniejszych dzieł niż w ich bezpośrednich recenzjach. Zresztą nie tylko Zegadłowicza dotyczyły tego typu zarzuty. Korespondentka „Prosto z mostu” mimo chłodem zauważała, że „niektóre wiersze [...] [Tuwima] są ładne, ale daleko im jeszcze do jakiegokolwiek wielkości”¹³. Skandalicznym „wybrykiem” Unilowskiego nie odmawiano przecież „niewątpliwego choć ograniczonego talentu”¹⁴, „oryginalnego pióra”¹⁵, „zręcznego budowania scen, gromadzenia faktów, ożywiania postaci”¹⁶.

Nic oznaczało to bynajmniej jakiegokolwiek próby obrony niemoralnych literatów. Wina pisarza, który posiadał „talent wysokiej miary”, była większa, kiedy swoje umiejętności wykorzystywał w niewłaściwy sposób. Pisarz, który tak czynił, zdaniem krytyki dbającej o czystość literatury i duszy czytelników, nie tylko marnował, ale zdradzał swój talent. Rozmiar grzechu Zegadłowicza powiększał jednakże fakt, iż *Zmory* odbierano powszechnie

¹¹ J. Świerżowicz: *Talent na bezdrożach*. „Myśl Narodowa” 1938, nr 31.

¹² M. Lewicki: „Granica” = „Zmory”. „Gazeta Kościelna” 1936, nr 21.

¹³ M. F. Nowotarska: *List otwarty do J. A. Gałuszki w obronie młodzieży*. „Prosto z mostu” 1939, nr 22.

¹⁴ A. Mikułowski: *Zbigniew Unilowski*. „Myśl Narodowa” 1937, nr 14.

¹⁵ S. Ciechowski: *Protest*. „Polska Zbrojna” 1934, nr 313.

¹⁶ T. Unkiewicz: *Kłamliwa enuncjacja*. „Pion” 1934, nr 48.

jako celowe zanegowanie utrwalonego wizerunku „poety świątkarza”. Zdrada była to tym większa, że zaskoczeni „niespodzianką” recenzenci dla „metamorfozy” nie znajdowali żadnego uzasadnienia.

Wszakże poeta ten był dotychczas bardzo czysty, podniosły i religijny. Jak to się stało, że teraz nawet pana boga i matkę boską pisze małymi literami?¹⁷

– dziwił się wstrząśnięty czwartą częścią *Żywota Mikołaja Srebrzempisanego* Jerzy Wyszomirski.

Jednakże nie tylko marnowanie talentu stawało się przyczyną potępienia dzieła i jego autora, podobnie jak nie były nią zarzuty wymierzone w niemoralną literaturę, napisaną w nienaganny pod względem czysto artystycznym sposób. W ostateczności pisarzowi, który wykorzystywał swoje zdolności nieprawidłowo lub temu, który w ogóle swoich możliwości nie realizował, odpowiedniejsze od potępienia byłoby wskazanie drogi właściwej, a przede wszystkim litość lub żal nad marnotrawionym talentem. Taką postawę odnaleźć można w innej wypowiedzi cytowanego przed chwilą krytyka *Zmór*, dotyczącej Gabrieli Zapolskiej.

Przypomina się tu Zapolska – która, gdy ją spytano – dlaczego z taką pasją maluje życie pól i ćwierć-świątki – odpowiedziała: Dlatego, aby kobiety odstraszyć od tego, co jej czeka. I rzeczywiście po wyuzdanych opisach pornograficznych – dawała na ostatnich stronach... naukę moralną. Ciekawy system pedagogiczny. Ale Zapolska miała przynajmniej cel umoralniający, choć złe pojęty.¹⁸

Jeżeli więc recenzent decydował się na nagane, to jej celem powinna być kara, zakładająca powrót zbłąkanego na drogę, którą zgubił. A jednak podnoszone przez strażników moralności zarzuty dalekie były od pouczającego tonu.

Nie łudzimy się, pisał cytowany przed chwilą anonimowy „prarecenzent” *Zmór* – by głos nasz mógł trafić do ogółu autorów powieści tendencyjnie znieprawiających czytelnika.¹⁹

Przyczyna druga, kto wie czy nie istotniejsza od wcześniejszej, nie pozwalała nigdy milczeć temu, któremu leżała na sercu „czystość literatury”

¹⁷ J. Wyszomirski: *Artyzm i spekulacja*. „Gazeta Polska” 1935, nr 305.

¹⁸ M. Lewicki: *Demon literatury*. „Gazeta Kościelna” 1936, nr 4.

¹⁹ *Świętości nie szargać...*

oraz „spokój duszy i umysłu” potencjalnych lub zdezorientowanych czytelników książki. Gdyby chodziło tylko o autora, wówczas litość lub co najwyżej bojkot byłyby zapewne wystarczającą reakcją, a na pewno byłyby w dobrym tonie. Ale pisarz to przecież ktoś więcej. Uzasadniając we wstępie do (wydanego równocześnie ze *Zmoramii*) *Przewodnika po beletrystyce* konieczność pojawienia się tego typu pozycji, Czesław Lechicki pisał:

Już dawno skończył się dla literatury cel wyłącznie estetyczny, tym bardziej cel prymitywny bawienia, epatowania burżuja i błaznowania. Nadeszła pora twardej, uczciwej służby ideałowi Prawdy i Dobra, zharmonizowanego z Pięknem.²⁰

Postulowanie jako nowości „uczciwej służby” było w tym czasie, oczywiście, pewnym nadużyciem. Lechicki nie był zresztą w tym wypadku konsekwentny, gdyż dwie strony dalej wyjaśniał, że charakteryzując twórczość ocenianą przez siebie najwyżej, używa określenia „pisarz kierunku tradycjonalistycznego”. Nie to jednakże wydaje się istotne.

Recenzentowi podejmującemu się z obowiązku czy przymusu lektury i komentarza niemoralnej literatury towarzyszyła zazwyczaj niepokojąca myśl, że „nie można dzieła sztuki uważać za dzieło nie działające, nie wychowujące, nie przetwarzające jego [czytelnika] duszy”²¹, że „książka działa, podnieca, buduje lub niszczy”²², że: „Każdy wiersz poety i to jeszcze drukowany jest czynem społecznym, tym bardziej, jeśli jego motywy wychodzą z zagadnień społecznych!”²³ Zwłaszcza ostatni z cytowanych okrzyków zdaje się sygnalizować zasadniczą kwestię problemu z literaturą niemoralną. Przeciwnie do tego, co się wydaje, świadectwo o bardziej lub mniej bezpośrednim wpływie dzieła na czytelnika towarzyszyło nie tylko tym, którzy pojmowali dzieło literackie jako „czyn społeczny”, ale wszystkim chyba pisarzom, krytykom i badaczom. Niemniej przed prawdziwym dylematem stawali szczególnie ci pierwsi. Już sam fakt wywierania przez dzieło złego wpływu na odbiorcę, zwłaszcza niewyrafinowanego, który „fantazję autora brał za rzeczywistość”²⁴, mógł budzić przerażenie i wymuszać protest. Ale to tylko część zagadnienia.

²⁰ C. Lechicki: *Przewodnik po beletrystyce*. Poznań 1935, s. 27.

²¹ J. Św[ierżowicz]: *Talent na bezdrożach...*

²² M. Pińczkowski: *Wina książki*. „Głos Narodu” 1936, nr 81.

²³ *Jeszcze z powodu Tuwima. Poetyckie oburzenie i niedorzeczna obrona*. „Głos Narodu” 1929, nr 302.

²⁴ A. Sierzęga: *Jak lud czyta książki?* „Gazeta Kościelna” 1936, nr 1.

Pozytywizm, kwestionując romantyczną koncepcję wyalienowanego poety – indywidualisty, włączył pisarza na powrót do społeczeństwa. Oprócz obowiązku podejmowania właściwego tematu lub właściwego jego opracowania, związanego z wymogiem użyteczności literatury, dostrzegał równocześnie w pisarzu członka określonej społeczności, której potrzeby realizował i zaspokajał, ale z którą równocześnie był nierozzerwalnie związany. W ten sposób nie tylko pisarz, ale także społeczność stawiała się współodpowiedzialna za repertuar podejmowanych przez dzieło tematów. Kazimierz Kaszewski, uznając, „że sztuka i artysta nie są wynikiem żadnych przyczyn zewnętrznych”, lecz wyrastają z „korzenia swojego w gruncie społecznym”, sformułował następującą zasadę:

Jeżeli widok cynizmu, otwarcie dającego się za to czym jest, nie sprawia przykrości; jeżeli świat istot półpijanych, półobłąkanych, może być towarzystwem pożądanym dla umysłów powszechności; [...] jeżeli głupota, albo rozpusta i szal, nastrojone na ton kankana, jedynie zdolne są zastąpić wesołość wzbudzaną niegdyś przez przedstawienia śmieszności w sposób niedotkliwy dla zasad obyczajów i przyzwoitości: to znaczy, że duch kankana zamieszkał w sercu społeczeństwa, że wchodzi w skład jego psychozofii ogólnej i w jego ustrój moralny, że zatem artysta, jako wierny reprezentant zasad i gustów społecznych, w dziełach swych jest także moralnym, i że dzieła jego, nie przecząc powszechnej formie uczucia, nie uchybiają warunkom artyzmu, a historia sztuki znajdzie dla nich stosowne miejsce, świadczące o guście epoki.²⁵

Ten idealistyczny pogląd niedługo, co prawda, podważyły krzyk „epatowanych filistrów” oraz parnasistowskie koncepcje sztuki, traktowane później „jako reakcja przeciw niwelującemu działaniu pozytywizmu”²⁶. Niemniej krytycy wszelkich opcji, w dwudziestoleciu bogatsi o młodopolskie doświadczenie, którzy zajmowali się „społeczną funkcją literatury”, zazwyczaj podtrzymywali tezę o jej „zakorzenieniu w gruncie społecznym”. W tej sytuacji skandaliczna niemoralność literatury, pojmowanej w kategoriach współzależności, a zatem i współodpowiedzialności, stawiała się w istocie skandalem społeczeństwa. Wobec skandalu nikt z uwikłanych nie pozostał czystym – ale zgodzić się na to nie sposób. Jednak i na ten problem krytyk znajdował receptę.

²⁵ K. Kaszewski: *W sprawie pożytku i piękna*. „Gazeta Warszawska” 1877, T. III. Fragment przedrukowany w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*. Oprac. J. Kulczycka-Saloni. Wrocław 1985, s. 191–192.

²⁶ J. N. Miller: *Od indywidualizmu do uniwersalizmu*. W: Idem: *Zaraza w Grenadzie. Rzecz o stosunku nowej sztuki do romantyzmu i modernizmu w Polsce*. Warszawa 1926, s. 19.

Kto pierwszy?

„Kiedy potępiano artystów z powodu rzekomej negatywnej wartości ich dzieł – pisał Bohdan Misiuna, analizując oburzenie z powodów estetycznych – to zwykle potępienie to zakładało, że sposób ich życia jest nieobyczajny lub niemoralny. Z punktu widzenia na przykład tradycyjnej moralności mieszczańskiej lub moralności totalitarnej pewne formy sztuki uchodzą za zdegenerowane, ponieważ są wytworem ludzi zdegenerowanych.”²⁷

Wobec wyraźnie wypowiedzianych wątpliwości badacza, który szczególną lakoniczność rozważań usprawiedliwiał brakiem „pewności, czy istnieje tego rodzaju oburzenie w węższym tego słowa znaczeniu”, trudno ustalić, czy koncepcja taka jest twierdzeniem, czy jedynie hipotezą. Jakikolwiek jednak nadać jej status, należy ją uznać za zbyt daleko idące uproszczenie. Oczywiście, zdarzało się, że autor niemoralnych dzieł, zabierający głos w sprawie, która nie budziła wątpliwości, co do jej szlachetnych intencji, traktowany był podejrzliwie lub zgoła, przez wzgląd na jego kompromitującą przeszłość, odbierano mu prawo do zabierania głosu w sprawach powszechnie akceptowanych. Z takim oporem spotkała się na przykład Literacka Nagroda Warszawy dla Tadeusza Boya-Żeleńskiego, skompromitowanego w przeświadczeniu katolickiej i endeckiej krytyki zaangażowaniem w skrajnie „nieobyczajną” „sprawę świadomego macierzyństwa” i redagowanie „Życia Świadomego”²⁸. Skandaliczności dodatku do „Wiadomości Literackich” dowodził również fakt, że wystąpienie w nim Wandy Melcer okazało się dla redakcji „Kuriera Warszawskiego” wystarczającą przyczyną zrezygnowania z publikacji wcześniej przyjętej i zaakceptowanej noweli pisarki *Miłość z ogłoszenia*²⁹. Z podobną reakcją spotkał się również autor książki, która stała się przyczyną najgłośniejszego skandalu wywołanego przez tekst literacki, kiedy wytknął w *Czarnej mszy, wielkim sabacie czarownic* ordynarność, brutalność i nieprzyzwoitość nauczycieli³⁰.

Należy być sprawiedliwym. Wystąpienie te Zegadłowicza przeciwko gorszycielowi młodzieży jest w zasadzie słuszne. Ale żeby było szczere i żeby osiągnęło skutek –

²⁷ B. Misiuna: *Oburzenie. Filozoficzna analiza zjawiska i jej konsekwencje aksjologiczne*. Warszawa 1993, s. 120.

²⁸ B. Winkłowa: *Kalendarium życia i twórczości Tadeusza Żeleńskiego (Boya)*. W: T. Żeleński (Boy): *Pisma*. Warszawa 1956, T. 1, s. 37.

²⁹ Zob. W. Melcer: *Miłość z ogłoszenia i miłość z wyboru*. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 53.

³⁰ E. Zegadłowicz: „Czarna msza, wielki sabat czarownic”. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 11.

ripostował redaktor „Głosu Narodu” – winno być poprzedzone przez jakiś „confiteor”. Jak długo p. Zegadłowicz trwa przy swoich *Zmorach* i *Motorach*, każde jego wystąpienie w obronie moralności musimy traktować jako cynizm.³¹

Protestowano w końcu również przeciwko uznaniu przez Kazimierza Czachowskiego w *Obrazie współczesnej literatury polskiej* skompromitowanego pacyfistycznymi wierszami autora *Do generałów* za „jednego z największych liryków na całym obszarze literatury polskiej” i zamieszczeniu „wyłącznie wierszyków p. J. Tuwima” w elementarzu Mariana Falskiego, których skandalem nie mogła być z przyczyn oczywistych ich nieobyczajna treść, lecz niemożliwe do przyjęcia autorstwo „pornografa”, „pacyfisty”, „bolszewika” i, co nie mniej ważne, Żyda³².

Zdarzało się zatem, że utwory raz skompromitowanego pisarza czy jego późniejsze wystąpienia „w obronie maluczkich” albo innej „sprawie najważniejszej moralności społecznej” spotykały się z dezaprobatą. Raz ogłoszona anatema najczęściej dotyczyła wszystkiego, co wychodziło spod pióra pisarza. Jednakże nie był to jedyny sposób postępowania. Potępienie nie zawsze ograniczało się do wystąpień po daniu świadectwa „nieobyczajności” lub „niemoralności”. Czasem działało także wstecz. Znowu przykładu może dostarczyć przepastny zasób wystąpień przeciwko *Zmorom*.

Bezpośrednią reakcją na opublikowanie czwartej, skandalicznej części *Żywota Mikołaja Srebrmpisanego* było przekazanie przez Księgarnię św. Wojciecha, wydającą wcześniejsze utwory Zegadłowicza, w tym poprzednie, „poprawne” części *Żywota*, wszystkich zalegających magazyny księgarskie książek skompromitowanego autora na makulaturę. Nie przeszkodziły w realizacji tego pomysłu rzewne i tęskne wspomnienia „ślicznych *Powsinogów*” czy „cudnego *Żywota*” z okresu „franciszkańskiego” i „fraanżelowego” Zegadłowicza, autorstwa nawet tak wybitnych recenzentów, jak Rostkowski i Skiński albo tak silnie zaangażowanych, jak Lewicki, Świerżowicz i anonimowy „prarecenzent” z „Dzwonu Niedzielnego”.

Księgarnia, która książki takiego pisarza wydawała – komentowała decyzję „Tęcza” – znalazłszy się w tak trudnej sytuacji miała tylko jedną drogę wyjścia. I tę wybrała.³³

Analizując przypadek skandalu *Zmór* Zegadłowicza, nie wolno przecież zapominać o wcześniejszym okresie twórczości „Samotnika z Gorzenia”,

³¹ J. Więclawski: „Ubrali się diabeł...” *Zegadłowicz w roli mentora moralności społecznej*. „Głos Narodu” 1939, nr 71.

³² Zob. J. Gałuska: *Czym się karmi młodzież w szkołach?* „Prosto z mostu” 1939, nr 18.

³³ *Na makulaturę*. „Tęcza” 1936, nr 3.

a przede wszystkim o pozytywnej opinii w środowiskach najagresywniej atakujących powieść „pisarza katolickiego”.

Założenie przez Misiunę potępienia najpierw nieobyčajnego lub niemoralnego sposobu życia artystów, a dopiero potem ich dzieł, wykluczyłoby również oburzenie wywołane utworami debiutanckimi, kiedy postać, a co za tym idzie – także „sposób życia artysty”, nie były jeszcze znane. Podobnie działałoby się z utworami anonimowymi albo sygnowanymi pseudonimem, w wypadku których identyfikacja autora, nie tylko krytykom, ale także cenzorom, nastroczała poważnych kłopotów. Trudno stwierdzić, które dzieła miał badacz zjawiska oburzenia na myśli, kiedy rezygnował z ich charakterystyki. Być może jako wzorcowe przyjął postaci Przybyszewskiego i Witkacego, legendy bowiem narosłe wokół ich ekscentrycznych zachowań faktycznie dominowały nad twórczością pisarzy na tyle, że często rezygnowano z uwagi poświęcaniej dziełom na rzecz ogólnego potępienia i przyjęcia za właściwe dezaprobaty zachowania. Jednakże po takich pisarzach wiadomo było, czego się można spodziewać. Negatywna legenda działała więc często profilaktycznie i tłumiała agresywną reakcję jeszcze przed wybuchem.

„Rozum musiał zaprotestować”

Pomimo zbyt daleko idącego uproszczenia, jakim jest uznanie za przyczynę oburzenia nie negatywnej wartości samych utworów, lecz wyłącznie życia ich twórców, Misiuna zauważa jednakże rzecz dosyć istotną – przeniesienie uwagi potępiającego niemoralność krytyka z samego dzieła na postać pisarza. Tu należy się jednak uwaga, iż swoista autonomizacja postaci i życia twórcy nie stanowi przyczyny, lecz konsekwencję potępienia.

Posługujący się klasyczną koncepcją „harmonii Piękna i Dobra” recenzent i, rozbiwszy ją, stawał oburzony zazwyczaj po stronie aspektu etycznego, którego czuł się strażnikiem i obrońcą. Jednakże rozbicie schematu, w którym wartościom artystycznym „szczebel w szczebel” odpowiadają wartości moralne, nie rozwiązywało problemu. Wręcz przeciwnie. Dostrzegając w dziele „talent wysokiej miary”, rozumiany przede wszystkim jako umiejętności „formalne”, i nieproporcjonalnie niską wartość etyczną, krytyk pozostawał rozdarty. Sam fakt, że literatura taka jest „nie do pomyślenia”, niczego nie załatwiał. Trudno było bowiem, wobec bezspornego jej istnienia, przejść obojętnie. niesprawiedliwym uproszczeniem byłoby więc

stwierdzenie, że pomimo niemożliwości zrozumienia zaniepokojony strażnik moralności rezygnował i ograniczał się tylko do potępienia. Rozdarty i zaniepokojony recenzent pytał – i to pytał w sposób zasadniczy.

Dlaczego „opisy przyrody są nieraz piękne”, nie stanowiło problemu. Wynikały one z umiejętności i zdolności sugestywnego odtworzenia czy kreowania rzeczywistości literackiej. Toteż takie wątpliwości nie pojawiały się nigdy. Istotniejsze było pytanie o cel lub – używając chętniej stosowanego w tego typu wypowiedziach terminu – o „tendencję utworu”. Pozbawiona wartości moralnych, jako nadrzędnych którym służy, literatura była równocześnie pozbawiona swojej przyczyny.

Zasada – jak widać – jest banalnie prosta. „Zło i Fałsz” przywołane dla przykładu czy ilustracji nie przestaje być złem. Ale funkcjonalizacja zmienia jego status, z tego, co istnieje w sposób, w jaki istnieć nie powinno, tj. ze zła skandalicznego, w to, co istnieć nie powinno, ale istnieć musi, a więc w zło konieczne. Parafrazując słowa Ricoeura, można by powiedzieć, że kryzys idei Dobra (podobnie jak „kryzys idei odpłaty”) zachwiewał proporcje i obnażał skandaliczny fałsz Piękna. Dostrzegając niezrozumiały dla siebie stan rzeczy – używając słów Lechickiego – „Rozum musiał zaprotestować”. Toteż rozum krytyków literatury „nie do pomyślenia” protestował. Ale krzycząc, równocześnie pytał:

[...] jakie cele artystyczne, obyczajowe i społeczne przyświecały Zegadłowiczowi? [...] W przepięknie jakich to przewrotów duchowych, jakiego „bólu kosmicznego” doszedł do negacji?

Przytoczony głos Wysomirskiego, będący demonstracją próby zrozumienia przyczyn nie tylko zmiany, ale w ogóle uzasadnienia istnienia dzieła literackiego, jakim mimo wszystko pozostawały dla rozdartego recenzenta *Zmory*, chwilę później uzupełniony był jedyną możliwą i nic nie mówiącą odpowiedzią:

I oto przewrotu nie dostrzegamy, bólu nie czujemy. Ewolucja Zegadłowicza nie znajduje usprawiedliwienia.³⁴

Nie mniej zaskoczony „literacką niespodzianką” Jalu Kurka, jaką była „zupełnie pod względem moralnym” właściwa *Woda wyżej*, pytał o wcześniejszą, „wstrętą i niezgodną z prawdą” *Grypę szalejącą w Naprawie* recenzent „Gazety Kościelnej”:

³⁴ J. Wysomirski: *Artyzm i spekulacja...*

Cui bono ta książka napisana i w dodatku nagrodzona przez PAL? Ma wartości literackie? Może! Ale czyż trzeba koniecznie z zgnilizny moralnej te wartości wydobywać?

W tym samym wystąpieniu podobne pytanie zostało również skierowane w stronę zdecydowanie dominujących wówczas w dyskusjach nad literaturą *Zmór*.

I oto znowu pytanie: Cui bono? Dlaczego? Emil Zegadłowicz znany jest z wcale dobrej strony. [...] W jakim celu te obrzydliwe *Zmory* napisać?³⁵

Nawet Alfred Jesionowski, mimo że informowany listownie przez samego Zegadłowicza o celu, jaki ten założył, pisząc *Zmory*³⁶, zastanawiał się w recenzji powieści:

Osobliwą rzecz dał samotnik z Gorzenia. Przyznam otwarcie — nie rozumiem po co książka została wydana, bo, że została napisana — to próbuję zrozumieć.

[...] Kto odrobinę zna życie dzisiejszej szkoły średniej, życie nauczycieli i uczniów wie, że tak nie jest. Więc na co ten cały ponury obraz?³⁷

Zaskoczenie z powodu niespodziewanej metamorfozy autora *Powsinogów* mogło być zrozumiałe. Gwałtowność tej przemiany dostrzegali nie tylko krytycy literatury niemoralnej i nie tylko przeciwnicy powieści. Jednakże takie same pytania prowokowały również inne podlegające anatemie dzieła wraz z ich autorami. Spotkał się z nimi autor *Dnia rekruta*, pytany między innymi przez redaktora „Polski Zbrojnej”:

Czy to, co napisał p. Uniłowski ma choćby cokolwiek wspólnego z wiadomościami i to literackimi?³⁸

Spotkał się z nimi wielokrotnie Tuwim zarówno w związku z „pornograficzną” *Wiosną*, jak i późniejszymi „antymilitarystycznymi” wierszami³⁹.

Przykłady można by mnożyć. Nic przecież dziwnego w tym, że pytania towarzyszą literackim „niespodziankom”. Ale nie o to przecież chodzi.

³⁵ M. Lewicki: *Demon literatury*...

³⁶ Zob. A. Żyga: *Listy Emila Zegadłowicza o „Zmorach”*. „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 8.

³⁷ A. Jesionowski: *Lata gimnazjalne Mikołaja Srebrmpisanego*. „Prosto z mostu” 1935, nr 42.

³⁸ S. Ciechomski: *Protest*...

³⁹ Zob. [A. Niemojewski]: *Poezja młodzieży*. „Myśl Niepodległa” 1918, nr 410; *List otwarty do Juliana Tuwima*. „Pro Arte et Studio” 1918, nr 11; a x.: „Różnij karabinem w bruk ulicy”. „Głos Narodu” 1929, nr 291.

Chociaż pytania stawiane były wyraźnie, w rzeczywistości rzadko kiedy oczekiwały odpowiedzi i równie rzadko ją uzyskiwały. Rozum pytając protestował i odpowiadał sam sobie negatywnie. Nie oznaczało to jednak, że rezygnował z wątpliwości. Nie mogąc znaleźć wyjaśnienia, czemu ma służyć obrona za temat ludzka słabość, szukał dalej i głębiej. Stawiał więc pytanie bardziej zasadnicze, już nie Cyceeronowe „cui bono?”, ale bliższe manichejczykom „skąd zło?”. Nie mogąc równocześnie znaleźć odpowiedzi w samym utworze, szukał jej poza nim – najchętniej w biografii autora. Tutaj gama możliwych przyczyn była, oczywiście, ogromna. Najczęściej i najchętniej wymieniano zamiar wzbudzenia sensacji i łatwego zdobycia popularności. Dziwnym zapewne dla krytyka zrządzeniem losu, natura ludzka spragniona Dobra, w którego oglądaniu największą powinna odczuwać przyjemność, chętniej wiodła czytelnika do zaglądania między okładki wyklinanych niż chwalonych dzieł. Zaraz za nią, a często razem z nią, pojawiała się następna, jeszcze bardziej przyziemna przyczyna, czyli – jak mówiła bez ogródek Zofia Morstinowa – „chęć zrobienia kasy”. Powodem nieco innej natury, wymienianym zwłaszcza wówczas, gdy pod obserwację trafiały utwory pacyfistyczne oraz wątpliwe politycznie, była świadoma albo, co znacznie rzadziej, nieświadoma „celowa robota destrukcyjna” lub – szczególnie w przypadku pornografii – deprawacja. Niemniej nawet takie, zdawałoby się konkretne, cele nie rozwiązywały problemu i nie wyjaśniały wątpliwości. Zasadnicze pytanie: „skąd zło?” szukało równie zasadniczej odpowiedzi: jakie jest źródło zła, które każe obierać siebie za temat pisanych „nieraz z talentem wysokiej miary” utworów?

Szukanie winnego

Zanim przyjdzie wyjaśnić sposoby oswojenia zła przez odnalezienie właściwego mu źródła, warto zwrócić uwagę na problem zawierający się nie w treści pytania, ale samym jego postawieniu. Pytanie to, nie oczekujące zresztą odpowiedzi, gdyż albo postawione w sposób, który ją uniemożliwiał, albo od razu opatrzone odpowiedzią najbardziej negatywną, jakiej można było udzielić, tzn. „nie wiem”, „nie rozumiem”, wydaje się w szczególności sposób oryginalne. Jego oryginalność nie ograniczała się jednak tylko do retoryczności zwrotu, za pomocą którego demonstrowany był wysiłek poznawczy i rozczarowanie, ale dawała również wyraz zaskoczeniu. Jaka jest

zawartość owego zaskoczenia? Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że jest ono przyznaniem się rozumu do słabości. Do pewnego stopnia wnioszek taki jest słuszny, ale tylko do pewnego, słabość owa nie była bowiem hańbiącą. Rozum, który mógł zostać zaskoczony złem, przyznawał się tym samym do jego nieznanomości. Manifestował więc nie tyle swoją bezradność, ile czystość i niewinność. A przyjąwszy taką postawę, nie tylko demonstrował dezaprobatę wobec zła, ale jednocześnie dziwił się jego obecności. I chociaż nie kwestionował jego istnienia w ogóle, niemniej wyraźnie ukazywał niechęć czy wręcz niemożność przyswojenia. Zaskoczenie złem, objawionym w tekście literackim „pewnymi opisami”, wulgarnym językiem, bluźnierstwem albo „dywersją”, poparte pytaniem, na które nie sposób odpowiedzieć, było wyrokiem skazującym na „wywołanie” (banicję i wyświecenie). Zło w literaturze powinno więc zawsze pozostać obce, a jego ewentualne przywołanie dla kontrastu, ilustracji czy przykładu musiało (przez funkcjonalizację) posiadać wyraźny status „wywołańca”. Dlatego też skandaliczne dzieła zawsze były „niesłychane”, „niespotykane” i „przechodzące wszystko co dotychczas...”, a Marian Pirożyński i Czesław Lechicki zgodnie odnotowywali, że „ani jedna oryginalna powieść polska nie znajduje się w indeksie rzymskim”⁴⁰. I pomijam już, podobnie jak przywoływani tutaj recenzenci, dylemat, czy niemoralna literatura dlatego była obca, że zła, czy dlatego zła, że obca. Pomimo braku odpowiedzi na demonstracyjne pytania, jedna wątpliwość uzyskiwała wyjaśnienie – zło na pewno było obce.

W wypadku teorii spisku, zmierzającego do zamachu na panujący ustrój czy wszystko, co kojarzone było z państwem, narodem, obyczajem lub religią, poszukiwanie źródeł niewłaściwej postawy pisarza, której owocem był obrazoburczy albo bluźnierczy utwór, ograniczało się do dosyć wąskiego repertuaru. Dopóki nie istniało niepodległe państwo, zdarzało się, że zwłaszcza w przypadku zalewającej kraj literatury pornograficznej, doszukiwano się inicjatywy zaborców, pragnących zadać „cios, godzący wprost w duszę Narodu”⁴¹. Rok 1918 zmienił nieco ów repertuar, nie zmienił jednakże metody. Wyjaśnienia szukano najchętniej w obcym pochodzeniu autora. Z zadowoleniem osławiano zatem niezrozumiałość tekstów futurystycznych, uznając je za pisane w „języku żydowskim”, interpretowanym jako zdeformowanie języka polskiego. Podobne uzasadnienie uzyskiwały bluźnierstwa „palestyńskich poetów”, jak określił Władysław Rabski „plujących

⁴⁰ Cz. Lechicki: *Przewodnik po beletrystyce...*, s. 404; M. Pirożyński: *Co czytać? Przewodnik dla czytających książki. Beletrystyka*. Kraków 1932.

⁴¹ *Przecizj o pornografię!* W: *Pornografia. Głosy polskie...*, strona bez paginacji. Por. także: J. Jantrębski: *Krajobraz antypornografii*. „Odra” 1976, nr 4.

na Komunię Świętą”⁴² Sterna i Wata. Żydowskie pochodzenie stanowiło również doskonałe wyjaśnienie nieprawomyślnych dzieł o „tendencji skrajnie pacyfistycznej i antimilitarystycznej”.

Że p. Tuwim ma rasowy wstręt do obrony kraju, w którym się urodził i który go karmi, to nas nie dziwi; pod tym względem nie różni się od innych swych współwyznawców.⁴³

„Towarzyszem rasowym” Tuwima był, oczywiście, Antoni Słonimski, „autor *Czarnej parady* o akcentach niemal bolszewickich”⁴⁴, następnym równie często wymienianym – Józef Wittlin, którego „obrzydliwy tom wierszy *Hymny* to pochwała dezercji i integralnego pacyfizmu”. Okazjonalnie, do stałej trzysobowej grupy „dywersantów literatury polskiej” dopisywani byli także „żydzisko od scenariuszy filmowych” Anatol Stern, Leopold Lewin, Hanna Mortkowiczówna, a nawet „tangopisarz” Włast, nie mówiąc już o całej reszcie „grafomanów i intelektualistów” bardziej czy mniej bezpośrednio uwikłanych w „mafię lewicowo-żydowską” oraz tych, którzy „zmieniali nazwiska i podszywali się pod narodową tematykę”.

Cały ten okres czasu od 1919 roku nasiąka jak Ściana Płaczu łzami izraelskimi⁴⁵

– konstatowała w czerwcu 1939 roku Maria Jehanne Wielopolska.

Naród Środowisko, osiadłość – tworzą fundamenty w pracy kulturalnej. Jaką więc ma tworzyć sztukę – uciekinier, przybłęda, chroniczny dezerter, powierzchowny okaz asymilacji?

– pytał retorycznie autor jednego z najobszerniejszych chyba zestawień demaskujących „poetów-żydów”⁴⁶. Zresztą staranność i wnikliwość Jana Kotarskiego nie ograniczyła się tylko do wymienienia nazwisk i rozszyfrowania pseudonimów, lecz podejmowała próbę sformułowania koncepcji „takiej poezji”.

⁴² W. Rabski: *Wolno – nie wolno*. „Kurier Warszawski” 1919, nr 156.

⁴³ a x.: „*Różnij karabinem w bruk ulicy*”...

⁴⁴ *Jeszcze z powodu Tuwima. Poetyckie oburzenie...*

⁴⁵ M. J. Wielopolska: *Obiady czwartkowe*. „Merkuryusz Polski” 1939, nr 26. Zob. także: Idem: *Silni, zwarci, gotowi, ale i... czujni. Rzecz o wczorajszych dywersantach*. Warszawa 1939.

⁴⁶ J. Kotarski: *Dywersanci poezji polskiej*. „Merkuryusz Polski” 1939, nr 24. Zob. także: S. Marczewski: *Żydowska poezja w języku polskim*. „Jutro Pracy” 1939, nr 18; Idem: *Od Własta do Leśmiana*. „Jutro Pracy” 1939, nr 19; S. Pieńkowski: *Expres-syjonizm Skamandra*. „Gazeta Warszawska” 1921, nr 66; Idem: *Literatura kryptożydowska*. „Myśl Narodowa” 1927, nr 41; J. Pietrkiewicz: *Poezja żydowska w języku polskim. Dywersja polityczna i kulturalna*. „Jutro Pracy” 1939, nr 14–15.

Ostatecznie każdy inteligentny człowiek wie mniej więcej – co to jest poezja. Ale gdy chodzi o żydów, argumentacja fachowa, estetyczna zawodzi. Sprawy pozornie literackie stają się po bliższym przyjrzeniu: polityczne, rasowe, religijne etc. Przypadkowego odkrywcę zastanawia taka zamaskowana literatura.

Zaczyna szperać i dogrzebuje się do skandalów...

Co to jest? Poezja? Nie, proszę państwa, to jest *łechtanie*!...

Łechtanie osobiwe! Łechce świat, łechce metafizyka, łechcą ludzie, łechce erotyzm...⁴⁷

Daleki jestem w tym miejscu od próby jakiegokolwiek analizy lub nawet charakterystyki polskiego antysemityzmu czy antysemityzmu w ogóle. Zagadnienie to, bez wątpienia ciekawe i nadal, ze względu na nałożone tabu, oczekujące wnikliwej i pełnej uwagi, niewiele wniosłoby do rozważań na temat literatury skandalicznej⁴⁸. Dlatego, by nie uciekać od tematu, ograniczę się do wniosków ogólnych. Zresztą poszukująca źródeł zła w pochodzeniu pisarza krytyka, związana z obozem narodowodemokratycznym czy reprezentująca opcję katolicką, pomimo pragnienia jasności, nie tłumaczyła, lecz jedynie oswajała, ograniczając się do ujawnienia, nie analizy „z ducha żydowskich, a z metod masonskich organizacji tajnych”⁴⁹. Szukanie źródeł destrukcyjnego zła „żydowsko-bolszewickiej” poezji nie wynikało z odkrycia podobieństwa między „fałszywą poezją żydowską pisaną w języku polskim” i „autentyczną”, która nie zyskiwała nigdy lakonicznej nawet uwagi, ale z analogii niejasności między niezrozumiałą, skandaliczną literaturą „nie do pomyślenia” i równie niezrozumiałą, gdyż głęboko zamaskowaną, tajemniczą „destrukcyjnej roboty” spiskowców.

Oparta o „łechtanie” koncepcja Kotarskiego niczego w zasadzie nie wyjaśniała, bo też nie o to przecież chodziło. Rzeczywisty problem mieścił się nie w specyfice „wrażliwości żydów”, niedostępnej stojącemu na straży polskich

⁴⁷ J. Kotarski: *Dywersonanci poezji polskiej*...

⁴⁸ Zagadnienie „kwestii żydowskiej” w okresie międzywojennym analizowali: M. Pytasz: *Przed lekturą „Kronik tygodniowych” Antoniego Slonimskiego*. W: „Skamander”. T. 2: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1982; Idem: *Kwestia żydowska i jej konteksty w „Kronikach tygodniowych” Antoniego Slonimskiego*. W: *Studia skamandryckie i inne*. Red. I. Opacki, T. Stępień. Katowice 1985; Idem: „Nie ma recepty na zbawienie świata...”. Wokół „Kronik tygodniowych” Antoniego Slonimskiego. Katowice 1987; rozdział: „W mojej ojczyźnie...” (*Antoni Slonimski wobec kwestii żydowskiej*); A. Sandauer: *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz którą nie ja powinienem był napisać...)*. Warszawa 1982; E. Prokop-Janiec: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków 1992. Niedawno ukazała się szerzej analizująca to zagadnienie praca: M. Urbanowski: *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*. Kraków 1997.

⁴⁹ B. Świdorski: *Partie polityczne przestaną istnieć, tajne organizacje będą wyteplone*. „Fałanga” 1937, nr 12.

(narodowych i państwowych) wartości krytykowi, tak samo, jak „dywersantom” „wrażliwość polska”, ponieważ jego prawdziwość i głębokość „zawsze wypływa ze źródeł biologicznych”, ale polegał na niewłaściwości używania „polskiej mowy, polskiego krajobrazu, polskiej historii, polskiej ludowości”.

Żydy piszą wiersze. Po rosyjsku, francusku, angielsku, turecku, norwesku, także po polsku. Po żydowsku — rzadziej

– krzyczał Kotarski w pierwszym akapicie artykułu. Właśnie pisanie w „języku nieżydowskim” było głównym źródłem problemu, gdyż nie służyło „Pięknemu i Prawdzie”, lecz „łechtaniu”, „błagowaniu”, „mydleniu oczu”, „naciąganiu ariów”, „erotomańskiej makabrze”, „kosmicznym bujdom”, „zaślinionym cynizmem dowcipom”, „dwuznacznikom moralnym” itp. Fałszywość tego typu literatury była więc – w oczach środowisk nacjonalistycznych i prawicowych – wynikiem „podrabiania polskości”. A ponieważ dokonywano tego z „jednoczesną pogardą dla środowiska polskiego”, konsekwencją, prędzej czy później musiała być „destrukcja”.

Problem ten nie ograniczał się tylko do literatury pacyfistycznej i antymilitarystycznej, ale przyjmował postać uniwersalną. Tuwim był „renegatem, bo chociaż Żyd, nie pisał po żydowsku, a powinien”⁵⁰. Ta sama argumentacja towarzyszyła publikacji „pornograficznej” *Wiosny*, kiedy uspokojony rodowodem Tuwima anonimowy obrońca moralności z „Gazety Porannej” formułował w postaci pytania zarzuty:

Czemuż jednak nie uszczęśliwił żargonówek swoją pornografią, lecz zanieczyszcza nią pismo polskie, przeznaczone dla młodzieży i studentek. Czyżby w tym była istotnie zła wola szkodenia obcemu społeczeństwu?

Usatysfakcjonowany, dodał jeszcze zarzuty wymierzone w wiersz, na który miesiąc wcześniej, gdy przy okazji *Wiosny* zastanawiał się jedynie „kogo kryje owo nazwisko »Tuwim«”⁵¹, nie zwrócił uwagi:

Musimy też zaprotestować przeciw tytułowi wiersza tegoż żyda: *Chrystus miasta*. Są świętości, których żydom dotykać nie wolno. A do nich należy imię czczone przez świat chrześcijański.⁵²

⁵⁰ Cyt. za: K. Iłakowiczówna: *Pozgonne Tuwimowi*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Warszawa 1963, s. 415.

⁵¹ *Przeciw pornografii*. „Gazeta Poranna” 1918, nr 79.

⁵² *Pornograf żydowski*. „Gazeta Poranna” 1918, nr 105.

Podobne zarzuty towarzyszyły także antytradycjonalizmowi futurystów, których eksperymentatorstwo uznawano za „głos szaleńców o tendencji nihilistycznej, zatem antypaństwowej”⁵³.

Jednym z najwyraźniejszych przykładów pozostaje w końcu – zamykający obszernie, ale przecież nie wyczerpujące omówienie, gdyż ograniczające się zaledwie (!) do około 1500 pozycji – *Wykaz powieściopisarzy żydowskiego pochodzenia*, którym autor przywoływanego już *Przewodnika po beletrystyce* uzupełnił swoją niekompletną pracę „nie tającą panoszącego się w beletrystyce kultu fallusa i ganiącą go surowo, gdzie trzeba”⁵⁴.

Więcej problemów, ale tylko trochę, stwarzała oburzonym strażnikom moralności podobna twórczość pisarzy, których nie udawało się legitymować obcym pochodzeniem. Trochę, ponieważ nic nie stało na przeszkodzie w specyficznym „podrasowaniu” niemoralnego autora. Szczególnie ulubioną postacią tego typu działania był Boy, który uzyskał nawet status „Żyda honorowego”⁵⁵.

W ostateczności, w zanadru pozostawał zawsze argument, używany szczególnie chętnie w przypadku „nieprzetłumaczalnej przemiany” Zegadłowicza, pisania *Zmór* i późniejszych *Motorów* „dla dogodzenia żydowskim i bezwyznaniowym czytelnikom »Wiadomości Literackich«”⁵⁶. Sam autor w pierwszej odpowiedzi na atak, ripostował dowcipnie:

Ostatecznie wielki już czas powiedzieć to, że całe *Zmory* napisałem za namową i pod dyktando Łóz masońskich, za co otrzymałem grubszą forszę wprost z Tel-Awihu.⁵⁷

Później jednak, nękany napaściami „któreś tam setki dobiegającymi” i dotknięty konfiskatą drugiego wydania powieści, sam przyjął i głosił teorię napisu „zagrożonego w swym pseudoautorytecie kleru”⁵⁸.

Wnikliwość innych krytyków badających rodowód autora *Zmór* pozwoliła na oswojenie niezrozumiałości istotnym szczegółem, że chociaż nie był Żydem, to przecież „Ojcem Zegadłowicza był Rusin, a matką Czeszka”⁵⁹.

Eventualnie można było ograniczyć się do lakonicznego stwierdzenia, jakiego użył Pirożyński, oceniając gorszą twórczość Jarosława Iwaszkiewicza:

⁵³ c.l.: *Uwagi. O manifestie futurystycznym*. „Tydzień Polski” 1921, nr 26.

⁵⁴ C.z. Lechicki: *Przewodnik po beletrystyce*...

⁵⁵ Zob. J. Jastrzębski: *Krajobraz antypornografii*...

⁵⁶ *Świętości nie szargać*...

⁵⁷ E. Zegadłowicz: *Wewnętrzne życie lupanarów*. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 38.

⁵⁸ Idem: *Słowa bez przydziału*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 13. Zob. także: K. C. z [apiński]: *Zmora „Zmór”*. „Naprzód” 1936, nr 92.

⁵⁹ W. Zaleski: *Lata szkolne Emila Zegadłowicza*. „Tęcza” 1936, nr 3. Zob. także: L. Skoczyła: *Zakłamaną księżką*. „Sodalis Marianus” 1936, nr 1.

W utworach jego brak głębszej myśli, brak nawet polskości.⁶⁰

Nieco oględniej potraktowano *Dzień rekruta* Uniłowskiego, ograniczając się do rezygnacji ze „słów uznania”, a w konsekwencji do szeregu wymówień prenumeraty „takiej prasy”, drukującej w rocznicę święta niepodległości „coś w rodzaju noweli czy fragmentu powieści (nie wiadomo co to miało być)”, który „po bliższym zastanowieniu się” przypomina do złudzenia „zorganizowaną robotę destrukcyjną pewnego gatunku defetystów i wywrotowców”⁶¹. Zastąpienie właściwego imienia zaimkami nie stanowiło dla czytelnika zapewne żadnego utrudnienia. „Robota szyta tak grubym ścięciem” nie pozostawiała wątpliwości, kto się za nią kryje. Obok powszechnie znanego rodowodu wydawców pisma kwalifikującego „na czołowe miejsce” *Kłamiwej enuncjacji*, stereotyp dopisywał przecież drugą, nie mniej skandaliczną przynależność – „bolszewik”.

Dziwne, że jeszcze nikt nie napisał – komentował sprawę *Dnia rekruta* Słonimski – że Uniłowski jest Żydem, ale i tak pewien jestem, że przeciętny podoficer czy nawet oficer prowincjonalny, czytając o tym strasznym zohydźczu armii, widzi za plutego Żydka-komunistę.⁶²

Oswajającego charakteru „bolszewika” dowodzi również reakcja przeciwników *Zmór*, skwapliwie przedrukowujących lub przywołujących deklarację Zegadłowicza, wyrażoną w *Słowach bez przydziału*:

nie jestem Żydem, nie jestem masonem, do żadnej partii nie należę; [...] przynależę tam, gdzie jest człowiek wolny, gdzie jest walka o wyrównanie sprawiedliwości, gdzie jest zwojnica historii, na tej drodze którą zdąża robotnik i chłop; [...] Komunista? – zapewne; lecz i anarchista...⁶³

Jeszcze w ostatnim roku Drugiej Rzeczypospolitej, podsumowując „wizerunek” Zegadłowicza publicysta „Chrobrej Polski” pisał:

Zegadłowicz przegrał w społeczeństwie polskim, kokietuje więc i mizdrzy się do Żydów. A poza tym chętnie słucha melodii *Międzynarodówki*.⁶⁴

⁶⁰ M. Pirożyński: *Co czytać? Przewodnik dla czytających...*, s. 32. Zob. także hasła poświęcone A. Watowi i B. Jasieńskiemu.

⁶¹ mp.: *Nie trzeba nam od was uznania...* „Polska Zbrojna” 1934, nr 313; A. Szuber: *Defetyzm. (Z powodu okolicznościowego artykułu w „Wiadomościach Literackich”)* „Polska Zbrojna” 1934, nr 318.

⁶² A. Słonimski: *Kronika tygodniowa*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 50.

⁶³ E. Zegadłowicz: *Słowa bez przydziału...*

⁶⁴ Cęk.: *Wizerunek Emila Zegadłowicza panseksualisty i filo-semity*. „Chrobra Polska” 1939, nr 4/5.

Zresztą różnice w określaniu pisarza jako „żyda”, „bolszewika” czy – najbardziej tajemniczego spośród nich – „masona” w istocie nie mają większego znaczenia. Poszukujący źródeł zła krytyk nie szukał bowiem uzasadnienia-systemu dla skandalicznej literatury, które mogłoby jej wykraczające poza ludzkie pojęcie istnienie uprawomocnić, lecz potwierdzenia jej niejasności i tajemniczości w równie niejasnym i tajemniczym rodowodzie autora. Tajemnica starczała tu za wszelkie wyjaśnienie. Użycie jakiegokolwiek z trzech najpopularniejszych kategorii nie miało określać, kim jest autor książki „nie do pomyślenia”, a jedynie, kim nie jest; dokładniej miało dowodzić i podkreślać obcość potępianej postaci. Równie dobrze można by więc zastąpić owych kilka kategorii jedną, o wiele bardziej uniwersalną.

Kim był Żyd, bolszewik i mason? Lektura wystąpień, odnajdujących przyczynę szkodliwego charakteru dzieł literackich w specyfice środowiska, z którego wywodzi się pisarz, pozwala wątpić nawet, czy któryś z nich w ogóle był. Kategorie „uciekinier, przybłęda, chroniczny dezertier i powierzchniowy okaz asymilacji”, przeciwstawiane „narodowi, środowisku i osiadłości”, nie pozwalają traktować Żydów jako narodowości. „Bezwyznaniowość i żydowskość czytelników »Wiadomości Literackich«” (nie mówiąc już o składzie redakcji) czy „ateistyczne kalambury” lub w najlepszym wypadku „pogaństwo” nie pozwalają także szukać środowiskowej tożsamości w religii. Jeszcze więcej wątpliwości prowokuje mason i bolszewik. Pierwszy, gdyż zawsze ukryty, spiskujący, zamknięty za nie tylko nieczytelnym, ale nawet nie ujawnianym, tajemniczym rytuałem. Drugi, ponieważ jego działalność nie uzyskała nawet statusu rewolucji, wymagającego dostrzeżenia propozycji nowego, chociaż nie akceptowanego, niemniej zawsze jakiegoś porządku, lecz traktowana była jako dywersja albo sabotaż, polegający jedynie na dezorganizacji, niszczeniu i rozkładzie. Określenie tożsamości pisarza nie polegało bowiem na odnajdywaniu i ustalaniu cech właściwych, pozwalających na umieszczenie skandalicznego pisarza w jakimś konkretnym środowisku, ale sprowadzało się do konstatacji cech uznanych za niewłaściwe dla środowiska reprezentowanego i chronionego przez krytyka. Przywoływanie którejś z trzech przynależności lub z gruntu paradoksalne ich zestawienie nie miało na celu ustalenia, kim był nie należący do środowiska polskiego pisarz, lecz kim nie był. Zainteresowanie Żydem, masonem i bolszewikiem, prowadzące nieraz do ilościowo bardzo obszernych rozważań, nie polegało na analizie i próbie zrozumienia literatury pisananej przez „prawdziwych” Żydów lub komunistów ani poznaniu innego środowiska oraz odnalezieniu związku z „literaturą żydowską w polskim języku”, a jedynie ograniczały się do uznania i podkreślenia ich niepolskości czy niekatolickości. Mason, bolszewik i Żyd nie są inni, lecz są obcy.

„[...] wiem o Obcym tak mało – twierdzi Zygmunt Bauman – że nie jestem pewien, czy »pasuje« on do któregośkolwiek z typów, o jakich mi wiadomo. Być może ten czy ów obcy sadowi się, by tak rzec, »w poprzek barykady«, zamazując w ten sposób przedziały, które gwoili mojej orientacji w świecie winny pozostać wodoszczelne, i podważając sam sens oraz użyteczność »typyfikacji«. Obcy podaje w wątpliwość poprawność typologii, ale jest też groźbą wcieloną dla samej czynności »typyfikowania«, a tym samym dla przekonania o uporządkowaniu świata i wartości orientacyjnej znaków, w jakie wyposażono przestrzeń społeczną.”⁶⁵

Jakkolwiek by nie rozszerzać listy zarzutów formułowanych wobec obcego przez obrońców czystości literatury, ilustrując je najwymyślniejszymi przykładami, zawsze będą się sprowadzały do jednego. Poszukiwanie „obcego”, towarzyszące odkrywaniu i piętnowaniu skandalu literatury, polegało na określaniu jego istnienia jedynie przez negację. Innymi słowy, „obcy” nie istniał samodzielnie, lecz istniał tylko o tyle i tylko dlatego, że istnieć nie powinien.

Taki sposób ustalania statusu „obcego” zapewne jest skądinąd znany nawet niezbyt wyrafinowanemu czytelnikowi od dosyć dawna. W tradycji literackiej odnaleźć go można chociażby w pięciu punktach cyrografu podpisanego przez Fausta⁶⁶. Tradycja to co prawda polskiej dosyć odległa, ale nawet powierzchowna obserwacja fizjonomii „obcego”, której głównym atrybutem jest „sepi”, a więc nieludzki lub „jewishski” czy „haczykowy” nos albo – mówiąc inaczej – „nos jak haczyk”, pozwala skojarzyć jego tożsamość z najpopularniejszą chyba w literaturze polskiej kreacją bohatera, będącego słynnym kusicielem. I nawet jeżeli interpretacja taka wydaje się zbyt daleko idąca czy mało przekonująca, może jednak podać w wątpliwość tożsamość „obcego” pisarza.

⁶⁵ Z. Bauman: *Etyka ponowoczesna*. Warszawa 1996, s. 201–202.

⁶⁶ „Po pierwsze, Faust obiecuje, że stanie się własnością Ducha.

Po drugie, dla nadania mocy, umowę własną krwią podpisując potwierdzi.

Po trzecie, będzie wrogiem wszystkich chrześcijan.

Po czwarte, będzie zakłamywać wiarę chrześcijańską.

Po piąte, nie da się uwieść, by nie osłabiło to jego woli.”

J. Spies: *Historia von D. Johann Fausten. Neudruck des Faustbuches von 1587*. Leipzig 1982, s. 19–20. Jeszcze bardziej dosadnie formułują pięć punktów umowy dwie spolszczone wersje dziewiętnastowiecznych „Faustbuchów”. Zob. *Doktor Jan Faust, słynny czarnoksiężnik i humorysta. Jego życie, sprawy i wędrówka do piekła. Opowieść z podań ludowych*. Przekład anonimowy. Cieszyń 1900[?], s. 10. Zob. także: *Życie, sprawy i wędrówka do piekła Doktora Jana Fausta, osławionego Czarnoksiężnika, Astrologa, Astronoma, Mistrza Magii i Humorysty*. Przekł. J. Lompa. Bochnia 1858, s. 12; rozdział: *Demonizacja grup etnicznych. Żydzi i cyganie*. W: A. M. di Nola: *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowrożej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*. Przekł. I. Kania. Kraków 1997, s. 307–314.

Marian Pirożyński, komentując twórczość Tuwima, z charakterystyczną dla siebie lakonicznością stwierdza tylko:

Autor spoufala się z Panem Bogiem, także i rasowego tupetu nie brak. Nic dziwnego, że tego rodzaju „poeta” zajął się satanizmem.⁶⁷

Jedynie Lewicki, rozpaczający nad upadkiem Kurka i Zegadłowicza, nie ucieka się do bardziej nowoczesnych personifikacji zła i chociaż nie prześladuje wątpliwości, jednak stwierdza uczciwie:

Tym razem nie natchnęła go Muza — ale opętał Demon.⁶⁸

Obłądne dzieła ludzi chorych

Oczywiście, wśród stojących na straży moralności nie brakło również myślących bardziej konsekwentnie lub bardziej tolerancyjnie. Poszukiwanie przez nich zła nie koncentrowało się na rozpoznawaniu uczestników spisku, lecz prowadzone było w kierunku innym, co nie oznaczało, że było ono skuteczniejsze. Nie mogąc znaleźć wytłumaczenia, oswajał krytyk zło, znajdując jego źródło w chorobie psychicznej autora.

Za największego „obłąkańca” uznawano naturalnie Witkiewicza. Już pierwszą z jego wystawionych sztuk (druga próba jej wystawienia została zbojkotowana przez aktorów warszawskich, co stało się źródłem innego skandalu), Marian Szykowski skwitował jako:

nienaturalny abort kliniczny. Powinna być włożona w spirytus i badana przez psychopatów.⁶⁹

Przeświadczenie o obłądnie autora *Nienasyceń* podniecała jeszcze „czarna legenda”, narosła wokół ekscentrycznych zachowań artysty. Nic więc dziwnego, iż w negatywnych recenzjach powieści dominowało podejrzenie:

Jakiś chyba uraz czy kompleks psychiczny każe autorowi zawsze wyolbrzymiać sprawy erotyczne, spiętrzać doznania seksualne do anormalnych rozmiarów.⁷⁰

⁶⁷ M. Pirożyński: *Co czytać?*..., s. 78.

⁶⁸ M. Lewicki: *Demon literatury*...

⁶⁹ M. Szykowski. Cyt. za: J. Degler: *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Warszawa 1973, s. 22.

⁷⁰ W. Kragen: „*Nienasyceń*”. *Nowa powieść St. I. Witkiewicza*. „Gazeta Polska” 1930, nr 168.

że szczegóły te (niebawem sprosne): słowne zwroty wskazują u autora same przez się, bez kontroli woli.⁷¹

Niemniej dzieła Witkacego, w porównaniu z innymi równie, a może nawet mniej nienormalnymi, wbrew pozorom nie spotkały się ze szczególnie szerokim oburzeniem. Być może otaczający pisarza nimb dewianta i szaleńca stanowił wystarczające zabezpieczenie przed mogącą wywrzeć szkodliwy wpływ na duszę lub umysł czytelnika lekturą. „Obłąkana książka” potwierdzała więc tylko tożsamość swojego twórcy, ale nie zaskakiwała, nie była niespodzianką. Faktem jest natomiast, że nazwisko autora *Pożegnania jesieni* i *Nienasyceń* było jednym z najczęściej pojawiających się, gdy niepokój wiodł krytyka na teren rozważań dotyczących pornografii.

Choroba psychiczna oswajała natomiast doskonale wszelkie „literackie niespodzianki” na tyle, że posługiwały się nią chętnie wszystkie strony uwikłane w konflikty i awantury, wokół niewłaściwej tendencji utworów.

Zmory tak, nie bez większej słuszności zatytułowana jest ta obłądana powieść człowieka chorego – krzyczał Aleksander Ryniewicz, potępiając – wyśmiewanie wszystkich cnót, na których opiera się nasz byt narodowy i państwowy.⁷²

Podobną diagnozę wystawił Zegadłowiczowi recenzent „Prosto z mostu”:

[...] wskutek takiego ujęcia rzeczy wszystko się wydaje jak z nieprawdziwego zdarzenia i wszystko to jest wytworem wybujałej, chorobliwej imaginacji.⁷³

Kilka miesięcy później w tym samym czasopiśmie podejrzenie o „rozstrój nerwowy lub władz twórczych” powtórzył, przy okazji obrony skazanej właśnie na makulaturę „przedzmarowej” twórczości pisarza, ks. Franciszek Błotnicki⁷⁴. Jednakże podobne wątpliwości towarzyszyły również krytykom związanym ze środowiskami lewicowymi.

[...] wszystko co dotąd było dla niego [Zegadłowicza] świętością, opluwa tak doszczętnie – pisał na łamach „Robotnika” Jan Nepomucen Miller – i z tak sadystrycznym grymasem, że książka wydaje się bądź eksplozją utajonego urazu psychicznego,

⁷¹ S. Cywiński: *Eksperyment „à rebours”*. „Dziennik Wileński” 1930, nr 275.

⁷² A. Ryniewicz: „*Zmory*” Zegadłowicza i przedwojenna szkoła w małopolsce. „Przegląd Pedagogiczny” 1936, nr 3.

⁷³ A. Jesionowski: *Lata gimnazjalne Mikołaja Srebrzypisanego...*

⁷⁴ F. Błotnicki: *Ostrożnie z makulaturą*. „Prosto z mostu” 1936, nr 10.

bądź też porachunkiem osobistym za jakąś niedawno zaznaną urojoną lub rzeczywistą krzywdę.⁷⁵

Millerowi z lewej strony wtórował w tej ocenie także Ignacy Fik:

Niekiedy budzi się w nas podejrzenie, że sam autor nie przezwyciężył swego okresu dojrzewania i urazów z tym okresem związanych...

[...]

Bardzo możliwe, że Zegadłowicz przez napisanie książki sam przynajmniej próbuje wyzwolić się od jakiegoś przykrego kompleksu urazowego i że może mu się to uda. Ale czyż leczenie się na widoku wszystkich jest rzeczą przyzwoitą?⁷⁶

Ten ostatni podobnej argumentacji użył zresztą dziesięć miesięcy wcześniej, analizując – jak sam ją nazywał – „literaturę najfałszywiej w świecie nazywaną awangardową”. W ramach wymienionych utworów znalazła się między innymi powieść Jalu Kurka *Grypa szaleje w Naprawie*, szczególnie znienawidzona przez redakcję „Nowej Wsi” za umieszczenie w tytule powieści nazwy miejscowości, będącej jednocześnie miejscem redagowania czasopisma.

Czy nie jest to zastanawiające, że piszący ją autorzy są to ludzie, którzy w rozwoju zatrzymali się na fazie dojrzewania płciowego, że są to homoseksualiści, ekshibicjoniści i psychopaci, degeneraci, narkomani, ludzie chronicznie chorzy na żołądek, mieszkający na stałe w szpitalach, ludzie nie rozróżniający jawy od snu, hipochondrycy, neurastenicy i mizantropi?⁷⁷

Z kolei Miller, trzy lata później, przy okazji na nowo wybuchłej awantury o „dywersję”, zarzucał będzie Tuwimowi histerię, poza tym pojęciem przyjmując ton niewiele różniący się od przywoływanych wcześniej teoretyków żydowskiego spisku.

Tak sabotażowo pojęty pacyfizm – komentował Miller wiersz *Do prostego człowieka* – utorował drogę wszystkim zwycięstwom teraźniejszym hitleryzmu i faszyzmu.⁷⁸

⁷⁵ J. N. Miller: *Zmory dzieciństwa*. „Robotnik” 1935, nr 358.

⁷⁶ J. Gojan [I. Fik]: *Zmory*. „Nowa Wieś” 1935, nr 7.

⁷⁷ I. Fik: *Literatura choromaniaków*. „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15.

⁷⁸ J. N. Miller: *Liryka Broniewskiego*. „Sygnały” 1939, nr 66.

Analogie niejasności

Wydawać by się mogło, że uznanie dzieła literackiego za wytwór chorej wyobraźni zdejmowało odpowiedzialność z autora. Trudno przecież mieć pretensje do natury, że okazała się mało łaskawa dla pisarza. A jednak – stwierdzenie choroby, utajonego kompleksu, nierównowagi emocjonalnej nie przeszkadzało zgorszonym recenzentowi w potępieniu dzieła i jego autora. Nie łagodziło ani nie ograniczało nawet okrzyków towarzyszących oburzeniu. Skąd taka niekonsekwencja?

Pytanie to wymusza jednak powrót do wcześniej omawianych źródeł zła. Można nie mieć wątpliwości w wypadku dwóch, spośród trzech najczęściej przywoływanych, postaci obcego. Spiskujący mason i bolszewik byli nimi zazwyczaj z wyboru. Ale Żyd? Czy może ponosić odpowiedzialność za swoje pochodzenie? Rozsądek nakazywałby odpowiedzieć, że nie. Tylko – no właśnie – kogo to mogło obchodzić? Chyba jedynie niezaangażowanego w konflikt obserwatora, a takiego jeszcze trudniej znaleźć niż uzasadnienie powyższej niekonsekwencji. Rozum, który musiał protestować, nie miał czasu na rozsądek. Przyszłość była zbyt odległa, by czekać spokojnie na to, co zechce przynieść. Skandal nie ma przyszłości. Ma tylko swoje natychmiastowe, eksplodujące „teraz”.

„Jeśli wobec uczynionego mi afrontu zaczynam się zastanawiać nad formą odwetu [...], to owo wahanie oznacza stratę czasu i tym samym niechybnie potwierdza moje tchórzostwo. Taka chwiejność może nas drogo kosztować; to błąd, który nas będzie przytłaczał, podczas gdy wybuch, nawet ocierający się o groteskę, przyniosłby nam ulgę. Gniew jest tyle przykry, co i nieodczowny, chroni nas bowiem przed obsesjami i ryzykiem poważnych komplikacji. To napad obłędu, chroniący przed obłędem.”⁷⁹

Protestujący rozum krytyka to rozum, który wpadł w pułapkę. Jego upadek nie był jednak wynikiem niemożliwości wypowiedzenia, lecz sięgał głębiej. Słowo „skandal”, chociaż nie poddawało się definicji, niemniej nazywało. Ale nazywało to, co nie mieściło się w głowie. Krytyk, który stawiał pytania, wiedząc, że nie otrzyma na nie odpowiedzi, obnażał prawdziwy problem skandalu literatury, obnażał jej postać „nie do pomyślenia”. Ale uznając taki stan rzeczy, równocześnie przyznawał się, że sam nie rozumie. Rozdarcie krytyka, ogłaszającego anatemę dzieła literackiego mieściło się już na poziomie lektury. Nie o to chodziło, że nie można powie-

⁷⁹ E. Cioran: *Niebezpieczeństwa mądrości*. W: Idem: *Upadek w czas*. Przekł. I. Kania. Kraków 1994, s. 88.

dzieć, ale o to, że tego nie można odczytać, nie można zrozumieć. Krzyk oburzonego złem recenzenta był także, a może przede wszystkim, krzykiem oburzonego czytelnika. Cała sprawa zyskiwała więc charakter bardziej osobisty. Rozum, który wpadł w pułapkę, stawał się ofiarą, ale ofiarą, która nie godziła się ze swoim losem. Okrzyk bólu był bowiem równocześnie okrzykiem oburzenia. A przecież ofiara, nie godząca się ze swoim losem, to paradoks. Jęk rozpacz, który towarzyszył upadkowi, był przyznaniem się do słabości – to skarga, lament i prośba o litość lub nienawiść do swoich prześladowców. Oburzenie natomiast słabości zaprzecza:

Trzeba odróżnić nienawiść od oburzenia – postulował swego czasu Karol Hubert Rostworowski – Nienawiść jest bronią słabych, oburzenie jest wyrazem siły. Nienawiść rzuca rękawicę. Zwycięstwem nienawiści jest wykonanie zemsty, zwycięstwem oburzenia – poczucie spełnionego obowiązku.⁸⁰

Warto chyba wyjaśnić tę zagadkę.

Konkluzją wcześniejszych, ogólnych rozważań na temat pułapki było uznanie, że ofiara, uruchamiając swoim ciężarem zapadnię, stawała się ofiarą własnego ciężaru i – co w tym miejscu istotniejsze – własnej pewności oraz nieświadomości. Ale rozumowi, który byłby w tej sytuacji i inicjatorem działania pułapki, i ofiarą, nie wolno nie rozumieć – w końcu to jedyny jego obowiązek. Dlatego nie mógł zgodzić się na swoje autorstwo, gdyż wiązałoby się to z równoczesnym zakwestionowaniem, a przynajmniej podważeniem jego istnienia. Stąd też gwałtowne poszukiwanie konstruktora pułapki, osoby, która za nią stoi, kogoś, kto poniesie odpowiedzialność za jej działanie. Pułapka bezosobowa byłaby bowiem w pewnym sensie naturalna (przeszkodą). Spowodowany nią upadek musiałby wymusić uznanie swojej winy, wynikającej z nieznamośności terenu. Zainicjowany potknięciem się o leżący na drodze od dawna kamień byłby wynikiem albo nieznamośności trasy, albo nieczłonności idącego (*gaffe*) bądź jego niewłaściwego kroku (*faux pas*). Natomiast kamień, który powoduje zgorszenie (*lapis scandalum*), pojawia się niespodziewanie i nagle (jest „niespodzianką”), to znaczy, że zostaje podrzucony w miejscu, w którym go nie było, a przede wszystkim w miejscu, w którym go być nie powinno. Cel nadrzędny, odległy, korzyści, jakie autor podrzucenia mógłby projektować, dla ofiary nie są istotne. Oburzony krytyk czy recenzent nie był kontrrewolucjonistą. Był tylko zgorszony. Re-

⁸⁰ K. H. Rostworowski: *Reklama pornografii*. „Głos Narodu” 1925, nr 216. Koncepcja Rostworowskiego opiera się, oczywiście, na klasycznej definicji oburzenia Arystotelesa. Zob. Arystoteles: *Retoryka*. W: Idem: *Retoryka – Poetyka*. Przekł. H. Podbielski. Warszawa 1988, s. 179.

akcja natychmiastowa, jaka musiała nastąpić („wahanie potwierdzało tchórzostwo”), dostrzegała tylko skutek bezpośredni – swój własny upadek. Nieświadomość, niezrozumiałość, nieczytelność terenu itd., czyli główne przyczyny „wszechprzenikającego z nóg powalenia”, zawsze były upokarzające i bolesne. Rozum, który protestował, bronił się więc przed swoim upokorzeniem i swoim bólem, ponieważ ofiara czuła tylko swój ból i swoje upokorzenie. Pomimo pozycji leżącej nie godziła się jednak na taki status i odgryzała się – nie na kamieniu, lecz na tym, kto go podrzucił.

Zakres możliwości rewanzu był jednakże drastycznie ograniczony. Przecież po to w końcu buduje się zasadzki. Próba wyjaśnienia specyfiki działania pułapki, w tym wypadku tekstu literackiego, do niczego nie prowadziła. I stąd właśnie paradoks. Rozum, który protestował, gdyż nie rozumiał tekstu, równocześnie wcale nie chciał zrozumieć. Więcej nawet, rozumowi nie wolno było zrozumieć. Podjęty przez zgorszonego czytelnika wysiłek lektury, gdyby zakończył się sukcesem, znalezieniem sensu i ładu, być może rozbroiłby skandal, ale równocześnie doprowadziłby do odsłonięcia wcześniejszej słabości. Niby nic w tym upokarzającego, ale jedynie wtedy, kiedy słabość stanie się przeszłością. W sytuacji, gdy tekst został uznany za „nie do pomyślenia”, projektowanie możliwości jakiegokolwiek jego odczytania, wiązałoby się z przyjęciem odpowiedzialności. Być może pokora nakazywałaby wątpić w siebie, ale przy skandalu na pokorę nie było miejsca. W interesie rozum-ofiary nie leżało wyjaśnianie tego, co „nie do zrozumienia”. Wręcz przeciwnie. Demonstrowanie nieczytelności tekstu i podejmowanego wysiłku poznawczego nie było wcale przyznaniem się do słabości, nie ukazywało bowiem, że rozum nie pojmował tekstu pomimo wysiłku, lecz że tekst pomimo wysiłku nie stawał się czytelny. Stąd wiersze futurystów to „najoczywistszy nonsens” i „bzdurstwa bezprzykładne”⁸¹, „»ogryzki« cudze, bezbarwne, nieczytelne”⁸² oraz „beźmiar wykoszlawionych idiotycznie słów, zlewających się w rozhukane morze bezsensu i – ohydy”⁸³; *Zmory* to „chaos skłębionych doznań”⁸⁴, „nieuporządkowana paplanina i bełkot liryczny”⁸⁵; *Dzień rekruta* – „zmora bez sensu”⁸⁶, a twórczość „dywersantów” – „wiersze urągające mowie polskiej, pisane jakimś niezrozumiałym żargonem”⁸⁷.

⁸¹ E. Haecker, „Naprzód” 1921, nr 131.

⁸² S. Żeromski: *Snobizm i postęp*. Warszawa 1923, s. 73.

⁸³ M. Wierzbński: *Głupota czy zbrodnia*. „Rzeczpospolita” 1921, nr 341.

⁸⁴ Św[ierżowicz]: *Talent na bezdrożach...*

⁸⁵ Z. C.: *Dyskusja nad „Zmorami” Żegadłowicza*. „Głos Narodu” 1936, nr 34.

⁸⁶ T. Unkiewicz: *Kłamiwa enuncjacja*. „Pion” 1934, nr 48.

⁸⁷ J. A. Gałuska: *Czym się karmi młodzież w szkołach?* „Prosto z mostu” 1939, nr 18.

Lęk, jaki towarzyszył oburzonemu i zgorszonemu czytelnikowi, był nie tylko lękiem o innych, do rąk których mogła trafić zła książka, ale także lękiem o samego siebie. Rozum, który wpadł w pułapkę, nie mógł i nie chciał zrozumieć (przyswoić), lecz jedynie oswoić, na tyle tylko, aby można było z tym dalej żyć. Stąd uporczywe szukanie winnego. Ale również winny był tym lepszy, im mniej czytelny. Żyd, bolszewik i mason, a najlepiej wszyscy razem stawali się bardzo wygodni. Pierwszy, bo obcy, to znaczy nie wiadomo kto, nie wiadomo skąd, nie wiadomo nawet czy człowiek.

„Ludzie – twierdzi Bauman – nie dzielili się na sąsiadów i obcych; byli albo ludźmi, albo obcymi.”⁸⁸ Warto chyba uzupełnić ten wniosek – podział ów nie zakładał nieistnienia obcych jako ludzi, a jedynie ich istnienie nie-ludzkie⁸⁹. Dwaj pozostali byli wygodni, bo jako spiskowcy – zamaskowani, ukryci, podstępni, niewidzialni, krótko mówiąc – tajemniczy. Dlatego też tak wygodna była analogia niezrozumiałego tekstu z niezrozumiałym autorem. Skandal to pułapka, skandal nie staje się i nie robi, ale wybucha. Komu przypisać taką broń, jak nie spiskowcy.

Nadal pozostaje jednakże nie rozwiązany problem odpowiedzialności chorego. Agresywna postawa przeciwników, dla których większym problemem jest przedmiot potępienia, każe jednak wątpić w zamiar odciążenia obłąkanego pisarza od odpowiedzialności za zło, jakim była napisana przez niego książka. Diagnoza jakiejś, nie określonej dokładnie, choroby umysłowej nie była również wyrazem troski krytyka o zdrowie pisarza. Brakowało w tym kierunku chęci, brakowało również kompetencji. Przecież zawód wykonywany przez autorów oburzonych okrzyków daleki był od profesji związanych z zajmowaniem się tego typu przypadkami. Właśnie niefachowość pozwalałaby ujmować chorobę (umysłową lub fizyczną) nie na obszarze medycyny, ale mitu. Tu choroba zyskuje zupełnie inne, wcale niekorzystne dla pisarza oblicze.

„Choroby zawsze wykorzystywane były jako metafory wzmacniające oskarżenia społeczeństwa o korupcję czy niesprawiedliwość. Tradycyjne metafory tego typu miały przede wszystkim nadać wypowiedzi odpowiednią siłę; w porównaniu z metaforami współczesnymi nie niosły one raczej konkretnej treści. [...] Obraz choroby wyraża troskę o ład społeczny, zaś zdrowie jest czymś oczywistym.”⁹⁰

⁸⁸ Z. Bauman: *Etyka ponowoczesna...*, s. 204.

⁸⁹ Zob. zwłaszcza podrozdział: *Mówiąc o czynach nieludzkich*. W: Idem: *Wieloznaczność nowoczesna – nowoczesność wieloznaczna*. Warszawa 1995, s. 69–78.

⁹⁰ S. Sontag: *Choroba jako metafora*. Przekł. J. Anders. W: *Transgresje 3. Osoby*. Red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1984, s. 230.

Przyjęcie takiego poglądu nakazywałoby, oczywiście, szukać głębszych źródeł „kary-choroby”, która spotykała autora „obłąkanej książki człowieka chorego”. Zasób grzechów popełnionych „myślą, mową i uczynkiem” zapewne zaczerniłby sporą część niniejszego tekstu. Jednakże niezależnie jak obfita byłaby ta lista, nie wniosłaby nic nowego i nic nie wyjaśniała. Zresztą podobnie jak nic nie wyjaśniała w wypadku stawiającego diagnozę krytyka. Bo też o to tak naprawdę chodziło. Odnajdywanie źródeł zła w zaburzeniach psychicznych autora, podobnie jak w wypadku teorii spisku, służyło jedynie oswojeniu. Analogia, jak poprzednio, nie dotyczyła odkrytego podobieństwa potępianego dzieła do literatury faktycznie pisanej przez ludzi chorych psychicznie. Dla protestującego rozumu, który nie chciał i nie mógł zrozumieć, o wiele atrakcyjniejsze było odnalezienie źródła nieczytelności tekstu w nieczytelności zachowań obłąkanego pisarza.

Higiena tekstu

Używając metafory choroby dla wyjaśnienia źródła zła, recenzent nieczytelnego dzieła odwoływał się równocześnie do najbardziej elementarnego lęku, jaki towarzyszył człowiekowi – irracjonalnego i niewytłumaczalnego lęku przed tajemnicą i bardziej uchwytnego lęku przed zakażeniem. Rola strażnika moralności, dobrego obyczaju, państwa, narodu, słowem – wszelkich wartości, do której poczuwał się potępiający dzieło recenzent, nie mogła ograniczać się jedynie do wyrazu dezaprobaty, polegającego na:

pozostawieniu złu wolnej drogi aż samo strawi się i zgnije niesławną śmiercią w nagromadzonej przez siebie mazi,

proponowanego przez anonimowego autora *Uwag o manifestach futurystycznych* w stosunku do „poezokonzertów futurystycznych”.

Inna rzecz – kontynuował dalej autor dezaprobaty – gdy futuryzm domorosły [...] w manifestach programowych sztydzi i obraża głęboko w sercach tkwiące pojęcia. Wówczas wszelka litość, wszelkie kiwanie głową nad arlekinadą i obłędem są niewczesne i na wargach musi zawisnąć pytanie, czy wolno dalej być obojętnym i znosić nikczemne igraszki.⁹¹

⁹¹ e ł.: *Uwagi. O manifestach futurystycznym...*

Kiedy więc rozmiar zła – realnego lub potencjalnego – przechodził w wymiar, zmieniała się również rola obrońcy wartości. Oprócz demonstracji poznawczego wysiłku i potępienia, krzyk spełniał jeszcze jedną funkcję – ostrzeżenia przed szkodliwym wpływem niesionym przez dzieło, które czytane mogło zarażać. Dlatego choroba, trucizna lub infekujący brud stanowiły szczególnie uprzywilejowane figury w wypowiedziach recenzentów. I tak: *Wiosna*, która „nie karmiła wyuzdania, ale je opiewała”⁹², „jest dziełem zdegenerowanego p. Tuwima, odsłaniającego w najwyuzdańszych wyrazach ohydę brudów miasta i roztaczającego przed nimi woń miejskiej kloaki, oddziaływa na młode dusze jak najzjadliwsza trucizna”⁹³; wiersze pacyfistyczne tego samego autora, w których „fantazja [...] bardzo wrażliwa na mikroby zoologicznego nacjonalizmu”⁹⁴, „to propaganda zgnilizny wewnętrznej i bezwoli”⁹⁵; futuryści, którzy byli „apostołami zboczeń”⁹⁶, „płody swego chorego umysłu ogłaszali”⁹⁷, co było tym bardziej niebezpieczne, że „na chorobliwe, podgniłe tło współczesne padał ryzykowny głos szaleńców”⁹⁸; Jalu Kurek w *Grypie szalejącej w Naprawie* „patykiem w gnojówce maczanym malował Jordanów i Naprawę”⁹⁹; we *Wspólnym pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego – ostrzegała publicystka „Odnowy” – „atmosfera powieści jest ohydnie duszna i [...] fizycznie i moralnie... nie pachnąca”¹⁰⁰; za jeszcze bardziej szkodliwe uznano *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego, gdyż kreacja głównego bohatera okazała się na tyle zaraźliwa, że – nie tylko w literaturze, ale także w życiu – „Mnożą się zastępy ludzi typu Cezarego Baryki, sceptyków życiowych, impotentów moralnych, tabetyków ideowych [...] otwarcie pomiatających tradycją narodową”¹⁰¹; *Zmory* Zegadłowicza nie dość, że „przykre, jak nieskanalizowana ubikacja na Solcu”¹⁰², to równocześnie były „spełniającą dzieło zanieczyszczenia”¹⁰³, „szkodliwą i zarażającą społeczeństwo patologią seksualną”¹⁰⁴, „masowo zatruwającą nie tyle

⁹² [A. Niemojewski]: *Poezja młodzieży...*

⁹³ K. J[anikowski]: *Młodzież uniwersytecka*. „Goniec Poranny” 1918, nr 148.

⁹⁴ an. [A. Nowaczyński]: *Na występach w Drohobyczu*. „Myśl Narodowa” 1923, nr 49.

⁹⁵ J. N. Miller: *Liryka Broniewskiego...*

⁹⁶ „Gazeta Wieczorna” 1921, nr 6151.

⁹⁷ S. Pieńkowski: *Znikąd – do nikąd*. „Gazeta Warszawska” 1922, nr 104.

⁹⁸ eł.: *Uwagi. O manifestacie futurystycznym...*

⁹⁹ *Świętości nie szargać...*

¹⁰⁰ I. Pannenkowa: *Pisarze odważni i prześladowani*. „Odnova” 1937, nr 13.

¹⁰¹ Cz. Lechicki: *Zgniła atmosfera*. W: Idem: *W walce z demoralizacją. Szkice literacko-społeczne*. Miejsce Piastowe 1932, T. 1, s. 16.

¹⁰² Z. Bartkiewicz: *Zmory*. „Prosto z mostu” 1936, nr 4.

¹⁰³ M. Piszczkowski: *Wina książki*. „Głos Literacko-Naukowy” 1936, nr 60.

¹⁰⁴ Z. C.: *Dyskusja nad „Zmoram”...*

mózgi, ile serca i charaktery młodzieży”¹⁰⁵; z *Motorów*, drugiej wątpliwej konduity książki tegoż autora, pomimo że nie ukazały się na rynku, „szły miazmaty rozkładcze noszące w sobie wiatry”¹⁰⁶, a sam Zegadłowicz „musi się wydać nam Satyrem, lubieżnym i obłeśnym, paćkającym się w błotku niezdrowym seksualizmu”¹⁰⁷ etc.

Niemniej okrzyk ostrzegający przed niebezpieczeństwem zakażenia się przez kontakt z „obłądną powieścią (czy wierszem) człowieka chorego” nie świadczył wcale, że znany był sposób, w jaki niewłaściwa lektura mogła wywrzeć wpływ na ewentualnego odbiorcę. Nie rozumiejący i nie chcący zrozumieć czytelnik, przyjmując na siebie – często z demonstrowaną niechęcią i obrzydzeniem – rolę krytyka, pamiętał zapewne oświadczenie któregoś ze „znanych pewnych dyrektorów więzień”, informujące, że znaczna część podopiecznych zmuszona była przyjąć status pensjonariuszy „przez czytanie pism niemoralnych”¹⁰⁸.

Wyjaśnienie zasady funkcjonowania mechanizmu wpływu wymagałoby zapewne starannego rozpoznania, zarówno zagrożonego infekcją „organizmu” czytelnika jak i przyczyny, w tym wypadku dzieła, które jednak zrozumieniu się nie poddawało, gdyż „przekraczało ludzkie pojęcie”. Ale ta znajomość nie mieściła się już w kompetencji krytyka. Uciekając się do figury choroby, krytyk uciekał równocześnie na terytorium, gdzie jego fachowość przyjmowała ograniczoną odpowiedzialność, innymi słowy tam, gdzie wolno mu było nie rozumieć. Na tym obszarze przerażony krytyk widział już nie tekst, którego istnienia i tak do siebie nie dopuszczał, lecz jakiś przedmiot, mogący stać się przyczyną nieodwracalnej szkody. Wykorzystywanie figury retorycznej choroby, ilustruje więc inicjujący charakter zła i spustoszenia, jakie mogła wywołać „obłądna” lektura w „zdrowej duszy narodu”, ale równocześnie – niezrozumiały sposób funkcjonowania tej szkodliwości.

W poszukiwaniu statusu choroby znowu z pomocą przychodzi potoczny, a więc niefachowy język. Podobnie jak w wypadku skandalu, związek frazeologiczny ustawia chorobę w parze nie z czasownikiem „robić”, „wytwarzać”, „czynić”, „tworzyć”, ale „wywoływać”. Tak dawniej, jak dzisiaj w oczach i języku laika jakiś brud, w skład którego nie wiadomo co wchodzi, może wywoływać infekcję, jakieś tajemnicze zarazki wywołują gripę, jakiś wirus wywołuje stany zapalne, jakaś nikotyna może wywołać raka.

¹⁰⁵ M. Lewicki: „*Granica*” = „*Zmory*”...

¹⁰⁶ J. Św[ierżowicz]: *Talent na bezdrożach...*

¹⁰⁷ Cek.: *Wizerunek Emila Zegadłowicza...*

¹⁰⁸ *W pogoni za prawdą. Serya szósta. Drogowskaz życia, podług dziełka O. Em...* Poznań 1910,

Znane jest źródło, chociaż tajemnicze. Znana jest dokładniej możliwa konsekwencja. Ale jak się to dzieje...? No właśnie, to się nie dzieje, to się wywołuje. A to znaczy, że istnieje nie wiadomo jak, że pomimo rozpoznania jest nadal tajemnicą i niespodzianką. Diagnoza może niejasna, lecz terapia nie budzi żadnych wątpliwości – amputować i izolować, a mówiąc dokładniej – nie czytać.

Spodziewana klasyfikacja

To wyjaśniałoby może kwestię osławiania zła niemoralnej literatury przez metaforę medyczną. Ale jak znaleźć tutaj głosy teoretyków spisku, rozpoznających w gorszących utworach zagrożenie „bezpieczeństwa, spokoju lub porządku publicznego”? Można przypuszczać, że piętnujący „destruktywny” charakter dzieła krytyk stawał czasem przed dylematem, który z wartościów wybrać. Co jednak decydowało o wyborze? Na pewno przeszkodę mogło stanowić „nieżydowskie” pochodzenie pisarza. Jednakże krytycy literaccy nurtu lewicowego, między innymi Miller i Fik, nie sięgali po „argumenty rasowe”. W ich wypadku decydowały więc poglądy. Można zatem przypuszczać, że wybór wynikał z łatwiejszej do przyjęcia „osławialności” niezrozumienia, wynikającej z głębiej zakorzenionego w psychice krytyka lęku przed którąś z alternatywnych postaci „obcości”. Ale była zapewne i inna przyczyna.

Otóż zdarzyło się raz, że zadrżało w rękę recenzenta *Dnia rekruta* pióro i pozostawiło ślad refleksji, nad nie tyle łatwiejszym do przyjęcia oswojeniem, ile korzystniejszym zarzutem. A pisał ów recenzent tak:

Nie obchodzi mnie ani osoba p. Uniłowskiego, ani osoba tego redaktora, który zakwalifikował do druku [...] jego artykuł. Może nawet nie chodzi o sam wybryk, który chciało by się nazwać niepoczytalnym – gdyby nie pewne analogie, jakie same się nasuwają po bliższym zastanowieniu się nad tym przykrym faktem: Oto nie tylko my, wojskowi, znamy podobne objawy celowej roboty destrukcyjnej, zwłaszcza w wojsku. Zna je szeroki ogół, chociażby z notatek i sprawozdań z sali sądowej, jeśli nie z bezpośredniej obserwacji.¹⁰⁹

Dylemat, przed którym stanął kapitan Szuber, bo tak się nazywał recenzent, był nieco innej natury. Problemu nie stanowiło tu tylko oswojenie zła. Dwa możliwości, których autor *Defetyzmu* był świadomy, to aż za dużo.

¹⁰⁹ A. Szuber: *Defetyzm...*

Zresztą dokonany wybór nie uwolnił oficera od pytań, na które sam sobie odpowiedział: „nie wiem”. Problemem stał się wybór skuteczniejszej możliwości, a za taką zapewne uznane zostało ujawnienie nie szaleństwa pisarza, lecz przestępstwa, jakiego się dopuścił. Sugestia znajomości podobnych faktów z sali sądowej była zapewne wystarczająco czytelnym sygnałem. Poza tym przyjęcie teorii spisku nie przeszkodziło w nazwaniu ewentualnej dolegliwości pisarza bardziej dosadnym określeniem „bęcwał”. Zresztą gdyby dopuścić do głosu inwektywy, wówczas można by odnaleźć jeszcze jeden przykład wyboru skuteczniejszej możliwości.

Głupota czy zbrodnia – pytał tytułem swojego wystąpienia przeciwko *Nożowi w bzu* Maciej Wierzbński. Zasugerowany tytułem czytelnik na próżno poszukiwałby jednak w tekście artykułu wątpliwości. Tutaj dylemat od razu ustąpił miejsca pewności.

Nie są to wolne a niewinne żarty – ostrzegał autor – nie są objawy proceduru „sui generis” literatów, uprawianego dla zarobku – lecz celowa, planowa a chytra robota rozkładowa, [...]. Czyliż taką „literaturą” karmiony umysł nie przejmie łatwo anarchistycznych teorii? Czyż nie jest to wszystko obliczone na przygotowanie gruntu do posiewu bolszewizmu? Czyż ci „poeci” nie są apostołami z łaski emisariuszów Trockiego?¹¹⁰

Zapewne piętnującym *Nuż w bzu* i *Dzień rekruta* publicystom nie obce było przekonanie, że niepoczytalność lub głupota mogłaby zdjąć, a przynajmniej ograniczyć, odpowiedzialność ciężącą na autorach jednodniówki i „okolicznościowego artykułu”, a tym samym zmniejszyć ich winę. Być może obaj panowie znajdowali odrobinę zrozumienia dla kondycji ludzi dotkniętych niedoskonałością. Zwłaszcza iż przyjęcie teorii spisku wiązało się z pewnym wysiłkiem, co sugeruje stwierdzenie Szubera, że „wybryk chciałoby się nazwać niepoczytalnym”. Specyficzna recenzja, opierająca się na konsekwentnie przeprowadzonej analizie „uderzającej analogii do agitatora”, wyraźnie odślaniała oblicza „bezimiennych”, tak jak podrzucana przez nich ukradkiem „bibuła agitacyjna” – „osobników”, robiących z siebie „w pułku idiotów, matolów lub z głupia-frantów”, po to, aby wyprowadzwszy z równowagi przełożonych, wykorzystać „pewne, wynikające stąd konsekwencje”. Podobieństwo bohatera (to słowo opatrzył kapitan cudzysłowem) opowiadania czy samego autora artykułu (adwersarze Uniłowskiego nie zdecydowali się na jednoznaczne określenie gatunku potępianego tekstu), robiącego z siebie „skończonego bęcwała, mazgaja i niezdarę”, nie powinno było budzić wątpliwości. Mimo to Szuber rezygnował z „posądzania

¹¹⁰ M. Wierzbński: *Głupota czy zbrodnia...*

autora o jakieś »fachowe« przygotowanie», przyznając mu ostatecznie tytuł „samorzutnego »ideowca«”. Analogia objawiła się bowiem w inny sposób.

Oto bowiem – dostrzegał autor wystąpienia – z opowiadania p. Uniłowskiego wynikałoby, że „bohater” [...] dla jakichś sobie znanych celów zataił przed komisją poborową swój prawdziwy czy rzekomy cenzus wykształcenia.

Czujnemu oku kapitana nie umknęło więc tajemnicze zachowanie tytułowego rekruta i ono właśnie tak zadziwiająco przypominało „więcej przyuczajoną” czy „na ogół skrytą”, „robotę destrukcyjną pewnego gatunku defetystów”. Rozwikłanie zagadki, dlaczego „inteligent [...] robi z siebie skończonego bęcwała”, okazało się już zbędne. Zaraz po ujawnieniu oszustwa konsekwentna analiza nie tylko została zawieszona, ale jej autor sam odtąd podkreślał wątpliwości i niejasność „samorzutnej idei” przyświecającej Uniłowskiemu. Bo też wytłumaczenie, tak jak poprzednio, nie miało przecież najmniejszego znaczenia.

Do jakichkolwiek jednak doszlibyśmy wniosków – podsumowywał Szuber – fakt pozostaje faktem: wiemy co jest wart autor i czasopismo, które użyczy mu tak wielkiej gościny.

Chociaż nie wiadomo, jaka „idea” motywowała działanie pisarza, stale podkreślana „świadomość celu i metod doń prowadzących” nie pozostawiała wątpliwości, z czym miało się do czynienia. Niejasność i tajemniczość nie była już problemem czytelnika czy wynikiem niedoskonałości podobnego „bibule agitacyjnej” tekstu, lecz była metodą charakterystyczną dla spisującego defetysty. Co prawda wszystko tu jest „szyte grubym ścięciem” i tak „bezczelnie jaskrawe”, że sugerowałoby czytelność. Jednakże demonstrowana wyrazistość to jedynie wyraźnie widziana „robotą skrytą”, uderzająco podobna, gdyż tak samo tajemnicza i „destrukcyjna”.

Argument, który został wybrany przez kapitana Szubera, lepiej oswajał, bo oprócz złej woli mieścił w sobie „niepoczytalność”, tak samo niewłaściwą, gdyż udawaną. Ponadto czytelna sugestia, zamieszczona już w pierwszym akapicie, kierująca uwagę na salę sądową, wskazywała właściwe miejsce do załatwiania tego typu spraw. Ustupując miejsca prawnikowi, sam krytyk mógł już „spokojnie pogardzać”, ponieważ walka „uwłaczałaby jego godności”.

Pod tym względem drugi z przywołanych artykułów był jeszcze bardziej dosadny. Wierzbński, opowiadający się wyraźnie po stronie zamieszczonej w tytule alternatywy głupoty, bez zbędnych sugestii, domagał się natychmiastowej interwencji powołanych w tym celu urzędów. Postulat ten został

zrealizowany błyskawicznie, gdyż już dzień później, pomimo wcześniejszej akceptacji przez urząd prokuratorski w Krakowie, komisarz rządu Marian Borzęcki zarządził konfiskatę *Noża w bzu*¹¹¹. Równie szybko zareagowali futuryści, rewanzując się Wierzbickiemu, a przy okazji pozostałym swoim prześladowcom, domagającym się ukrócenia „skandalicznych i obrażających moralność publiczności wystąpień futurystów”. Ripostujące artykuły nie ograniczyły się tylko do wytknięcia nieoryginalności oskarżeń „dzieł nowej sztuki o tendencje antypaństwowe” oraz kompromitującej ignorancji i nieinteligencji adwersarzy, ale przyjęły postać zdecydowanego kontrataku, demaskującego nadużycia urzędników, dokonujących „potwornie bezpodstawnych i śmiesznych konfiskat”, „bezprawnie i w sposób brutalny” zrywających wieczory poetyckie. „Nieumotywowane represje względem dzieł sztuki i ich twórców” stawały się oczywistym skandalem prawa, podobnie jak skandalem była działalność krytyków nie podejmujących merytorycznej polemiki, lecz uciekających się do „jawnego inspirowania” cenzury¹¹².

Oczywiście awantury polegające na wzajemnym oskarżaniu się, z jednej strony – o przestępstwo, z drugiej – o denuncjację, nie dotyczyły tylko wystąpień futurystów, ale towarzyszyły wszystkim dyskusjom zaangażowanych wokół zagrożonych lub konfiskowanych tekstów czy ogólnym rozważaniom na temat „zagadnień swobody twórczości literackiej”. W takiej sytuacji „literackie niespodzianki” faktycznie mogły do złudzenia przypominać klasyfikację zawartą w kodeksach prawnych. Repertuar potępianej przez krytykę niemoralności w istocie niewiele się różnił od repertuaru podobnych „niespodzianek” zawartych w kodeksie karnym. Już pobieżna lektura samych tytułów, w których przewijają się takie pojęcia jak: „dywersja”, „mafia”, „defetyzm”, „propaganda zdrady”, „bojówka

¹¹¹ Trudno powiedzieć, czy konfiskata była spowodowana szczególną niechęcią warszawskiej cenzury, czy wynikała z niestabilności systemu prawnego i różnej, niejednokrotnie sprzecznej interpretacji tych samych faktów ze względu na odmienne przepisy i sposób ich interpretacji pozostawione w spadku po byłych zaborcach. W roku 1921 obowiązywały bowiem w Polsce trzy kodeksy dzielnicowe, które zostały zastąpione dopiero w roku 1932. Zresztą sam fakt drukowania *Jednodniówki* w Krakowie i dystrybucji w Warszawie świadczyłby o próbie obejścia przez futurystów przepisów. Taki sposób na cenzurę wspomina między innymi Aleksander Wat. Zob. A. Wat: *Mój wiek*. Warszawa 1990, T. 1, s. 74.

¹¹² Zob. *Wszzechmocny Maciej*. „Kurier Polski” 1921, nr 350; „*Nuż w bzu*” i *Ministerstwo Spraw Wewnętrznych*. „Głos” 1921, nr 4; *Naganka na literatów*. „Nowa Sztuka” 1922, nr 2 – tu wymieniony został dosyć starannie „szereg represji” dotyczących nie tylko futurystów, ale również skamandrytów oraz Grubińskiego i Ryszarda Standego. Spis ten jednak grzeszy przesadą, ponieważ niektóre z podanych utworów, jak np. *Wiosna* Tuwima, nie były w istocie konfiskowane.

literacka”, „kłamliwa enuncjacja”, może stanowić obfite źródło przykładów. W publikacjach skandalicznych utworów, oprócz „działania na szkodę państwa”, polegającego na „agitacji”, „szkalowaniu wojska polskiego”, „w sposób fałszywy i ordynarny przedstawiania warunków służby żołnierza polskiego” (Uniłowski), „prowokowaniu do nieposłuszeństwa i dezercji”, „obrażaniu godności żołnierza polskiego” (Tuwim, Słonimski, Wittlin), odnajdywano również przestępstwa, takie jak: „znieważanie świąt państwowych” (Uniłowski i Tuwim)¹¹³, bluźnierstwo (Stern, Wat, Tuwim), „sponiewieranie różańca i ohydny napad na stan kapłański” (Zegadłowicz), „deprawowanie (najczęściej młodzieży)” (od Witkacego, po... Janusza Korczaka). Warto przy tym zauważyć, że zgodnie z ówczesnymi przepisami przestępstwem mogło być również „zepsucie języka polskiego”¹¹⁴ oraz „ośmieszanie arcydzieł literatury polskiej lub złośliwe ich zniekształcanie”¹¹⁵. Często jednak, zwłaszcza gdy treść utworu niebezpiecznie sugerowała związki z rzeczywistością pozaliteracką, a bohaterowie, nawet jeśli opatrzeni zmienionymi nazwiskami, do złudzenia przypominali postaci autentyczne, „wybryk” bądź wymuszał protest i branie w obronę jakiejś „fałszywie przedstawionej” grupy zawodowej, bądź nabierał charakteru przestępstwa bardziej osobistego, takiego jak pomówienie, zniesławienie i oszczerstwo.

Jakkolwiek by rozszerzać listę, wniosek będzie jeden – „literacka niespodzianka”, stając się przyczyną skandalu literatury, uzyskuje w wystąpieniach obrońców moralności status przestępstwa, przed którym należy społeczeństwo chronić, ale za które trzeba przede wszystkim karać, najlepiej w formie unormowanej przez prawo, z reguły sprowadzającej się do izolacji, jeżeli nie autora, to przynajmniej tekstu.

Konfiskata utworu w zasadzie rozwiązywałaby w takim wypadku cały problem. Zazwyczaj jednak krzyk potępienia nie kończył się wraz z aresztowaniem tekstu. Skandal nie rozgrywa się przecież w ramach prawa, ale obok niego.

¹¹³ Główną przyczyną protestów w sprawie *Dnia rekruta* – podawaną przez publicystów „Polski Zbrojnej” – było opublikowanie opowiadania w „Wiadomościach Literackich”, opatrzonego datą 11 listopada. Z podobnymi zarzutami spotkała się publikacja *Do prostego człowieka* Tuwima 27 października 1929 w „Robotniku”, zdaniem adwersarza z „Głosu Narodu” zbieżna z „6-tą rocznicą »zwycięstwa« z dnia 6 listopada”: a x.: „Rzñij karabinem w bruk ulicy”...

¹¹⁴ Zob. Z. Jarosiński: *Wstęp do: Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wrocław 1978, s. LXXV.

¹¹⁵ Zob. np.: Rozdz. VI: *Produkcje zakazane, Rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 27 października 1933 r. Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych*. „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej” 1933, nr 85, poz. 632.

Skandaliczna wieloznaczność

„Gdyby szatan zawsze był czarny” – jak chciał jeden z krytyków – nie byłoby z nim kłopotu. Na pewno najlepiej byłoby, gdyby diabeł w ogóle nie istniał. Ale skoro rzeczywistość daleka jest od doskonałości, uosobione zło, z pokorą składające asygnatę pod wszelkimi „szczelinami w świecie stworzenia”, staje się postacią przydatną.

„Diabeł godzi się na wszystko; pozwala zapisywać na swoim koncie nasze nieczyste żądze, nasze grzeszne głody cielesne, naszą mściwość i naszą pychę, nasze złodziejstwa, okrucieństwa, chciwość, perwersję, naszą rozpacz nawet i nasze zwątpienie. Jego kusicielstwo jest rozrzucone i hojne, najbardziej wyuzdane grzechy okazują się rychło jego dziełem.”¹¹⁶

Problem „szatana” nie dotyczył zatem kwestii istnienia. Korzyści z jego obecności były nieocenione, gdyż chętnie i z właściwą sobie wielkodusznością przyjmował odpowiedzialność za wszelkie awarie występujące w relacjach międzyludzkich. Któż inny mógłby lepiej zabezpieczyć jakąkolwiek „ideę” przed „kryzysem”. Jednakże kiedy przebierał się w barwę inną niż utrwalona stereotypem czerń, zaczynał istnieć w sposób niewłaściwy. Mówiąc inaczej, do zła, które uosabiał, dodawał jeszcze zły sposób istnienia. Tyle zła to na pewno za dużo na przeciętną ludzką głowę. Przebierając się w „kształty ponętne”, stawał się więc „skandalem dla myśli i wyzwaniem dla wiary”. Stawał się wieloznaczny i „nie do pomyślenia”.

Podobnie wyglądał problem demoralizującej literatury. Pojmowany jako strażnik idei i nauczyciel pisarz powinien przede wszystkim tworzyć świat bez awarii. Mając możliwość oderwania się od niedoskonałej codzienności mógł bowiem kreować rzeczywistość wzorcową. Rzeczywistość uświadamiającą czytelnikowi, jak powinien wyglądać świat. Ponieważ była to sytuacja optymalna, toteż nikt nie miał pretensji, gdy kreacja nie osiągała idealnego wzorca, a pisarz wykorzystywał jako temat ludzką słabość. Ale dziełu literackiemu, będącemu – jak je określił Świerżowicz – „czynem społecznym”, nie wolno było ani uatrakcyjnić, ani pozostawić przywołanego dla kontrastu czy ilustracji zła bez komentarza. Publikowany tekst mógł przecież trafić w ręce przeciętnego i prostodusznego czytelnika, który „fantazję brał za rzeczywistość”, który „weźmie literackie frazesy całkiem dosłownie”¹¹⁷. Takiemu czytelnikowi należało przedstawić wyraźny obraz, gdzie „Dobro i Prawda” będzie zharmonizo-

¹¹⁶ L. Kołakowski: *O pożytkach diabła*. W: Idem: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. Oprac. Z. Mentzel. Warszawa 1989, T. 3, s. 9.

¹¹⁷ a x.: „Rznij karabinem w bruk ulicy...”

wane z „Pięknem”, a zło i fałsz zawsze pozostaną takimi, jakimi być powinny – „ohydny” i „wstrętny”. Pretensje nie dotyczyły zatem wykorzystywania „ludzkiej słabości” w ogóle, lecz sposobu jej prezentacji. Możliwość przywołania zła opierała się więc na swoście pojmowanej zasadzie wyższej konieczności. Jego obecność musiała być usprawiedliwiona przyczyną istotniejszą niż sama chęć prezentacji. Bez niej zło zaczynało istnieć podobnie jak „kolorowy szatan”. Nie będąc jasno określone przez „etyczną postawę autora wobec zagadnienia”, istniało w sposób, w jaki istnieć nie powinno – nadmiernie, bez powodu, a więc wieloznacznie. Do tego im lepiej zostało przedstawione, im bardziej sugestywnie i atrakcyjnie, mówiąc krótko – im bardziej „artystycznie”, tym stawało się niebezpieczniejsze.

Utalentowany opis p. Uniłowskiego – komentował skandaliczny pacyfizm *Dnia rekruta* Jan Belciński – jest jednym z fragmentów działalności, uprawianej tak gorliwie przez Haszków i Remarków i całe to towarzystwo. Jednym, w dodatku, ze szkodliwszych, bo napisanych z talentem.¹¹⁸

Skoro zło w literaturze, podobnie jak diabeł, przyjmowało atrakcyjną postać częściej niż sobie właściwą, nie powinny dziwić staranne i wnikliwe działania strażników niewinności prostodusznego czytelnika, demaskujące, nie zawsze na pierwszy rzut oka widoczną, „ukrytą robotę”. Bo chociaż diabeł kryje się wszędzie, to przecież najchętniej tkwi w szczegółach. Tylko „ludzie dostatecznie umyślowo i etycznie wyrobieni” – jak twierdził Bieńkowski – potrafili nie dać się uwieść pozornej urodzie i dokonać właściwej identyfikacji. Ale takich trudno szukać pomiędzy czytelnikami przeciętnymi. Krzyk, jaki podnosił przerażony recenzent, miał chronić prostą duszę przeciętnego odbiorcy, który czytając „fantazję brał za rzeczywistość”. Dojrzałemu czytelnikowi lektura „deprawującej” książki nie była w stanie zaszkodzić. Zdaniem Lechickiego:

Spłynie ona po nim, jak woda po nieprzemakalnym płaszczu, nie zostawiając śladu. Czytelników natomiast młodocianych i kobiety [...] trzeba ochraniać środkami represyjnymi, tj. konfiskowaniem bezecnych książek, pism i rycin. Innej drogi ratowania dusz przed złą nie ma.¹¹⁹

Szczególną troską otaczano zatem tych wszystkich, którzy nie potrafili zachować należytego dystansu wobec kreowanej przez literata niedoskona-

¹¹⁸ Jb. [J. Belciński]: *Obiady czwartkowe*. „Merkuryusz Polski” 1934, nr 44.

¹¹⁹ Cz. Lechicki: *W walce z demoralizacją...* T. 1, s. 205.

łej rzeczywistości. Tego typu publiczności literackiej upatrywał zaniepokojony strażnik moralności zwłaszcza wśród „ludzi młodych i niekrytycznych”. Ale założenie takie nie było obce nawet przychylnym krytykom. Przykładem może być chociażby uwaga, jaką zakończył swoją recenzję *Zmór* Tadeusz Sinko:

Nie jest to jednak, oczywiście, lektura dla młodzieży w ogóle, a szkolnej w szczególności.¹²⁰

Od tego przekonanie nie był wolny również autor skandalicznej książki, który podczas pierwszej prezentacji nie opublikowanych jeszcze *Zmór*, przy „co drażliwszych ustępach” wypraszał z pokoju, obecne przy odczytywaniu powieści na głos, dwie „niepełnoletnie wówczas córki poety”¹²¹.

Wieloznaczne zło było niebezpieczne. Jednakże lęk przed taką jego postacią nie dotyczył samego sposobu prezentacji, lecz ewentualnych szkód, jakie mogłoby spowodować. Rzadko kiedy wpływ złej lektury uwidocznił się bezpośrednio. Niepokój krytyka wiązał się więc z możliwością akceptacji proponowanego przez dzieło, awaryjnego systemu jako obowiązującego. Wieloznaczny system, przyjęty przez odbiorcę – zwłaszcza, jeżeli był to czytelnik młodociany – nie tylko stawiał pod znakiem zapytania uporządkowanie przyszłego świata, ale w ogóle podważał sens porządkowania rzeczywistości.

Umysłu w pracy naukowej wytrawnego, krytycznego nie zgorszy wprawdzie teoria, ale w głowy słabe, niedostatecznie lub połowicznie tylko wykształcone, wierzące bez zastrzeżeń słowu wydrukowanemu, cisną się najrozmaitsze pojęcia i powstaje w umyśle anarchia.¹²²

Bezkrytyczna lektura niepokoiła nie dlatego, że wiadomo było, jaki mogłaby wyrzucić skutek. Z takim, przy pewnym wysiłku, można by sobie jeszcze poradzić. Niebezpieczeństwo wynikało przede wszystkim z faktu, że „15-letnie, 16-letnie baki mogą sobie rozmaicie, bardzo rozmaicie tłumaczyć”¹²³. Wieloznaczna i niezrozumiała literatura groziła awarią, gdyż nie wiadomo było, czemu ma służyć.

Myliłby się jednak ten, kto podejrzewałby, że krytyka społeczno-obyczajowa postulowała jako środek zapobiegawczy pisanie tylko łatwych

¹²⁰ [T. Sinko]: *Wśród nowych książek*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 43.

¹²¹ E. Kozikowski: *Przedmowa* do: E. Zegadłowicz: *Pokój dziecienny*. „Dialog” 1959, nr 8, s. 5.

¹²² *W pogoni za prawdą...*, s. 147. Wyróżn. – M. Tramer.

¹²³ S. Ciechomski: *Protest...*

utworów. Nie trzeba przecież udowadniać, iż takie założenie byłoby absurdem. Krytyk moralista chronił społeczeństwo, ale nie domagał się obniżenia poziomu intelektualnego dzieła. Niebezpieczeństwo wieloznaczności nie zawsze było bowiem skutkiem całkowitej niezrozumiałości tekstu. Często wynikało ono z faktu, że – jak pisał przy okazji *Zmór* Karol Hubert Rostworowski – „zamiast zwracać się do »swoich ludzi«, zwracają się do »byłe kogo«¹²⁴. A zatem problem nie tkwił nawet w sposobie prezentowania zła, ale w jasno sprecyzowanym adresacie dzieła, to znaczy w zabezpieczeniu niepokojącego tekstu przed trafieniem w „niepowołane ręce”. Tylko jak uniknąć takiej sytuacji, gdy książka jest ogólnodostępna i może być czytana przez „byłe kogo”? Najlepszym rozwiązaniem byłoby, oczywiście, wydanie jej w niskim nakładzie jako „privatdruck”. Wówczas autor lub wydawca sam wybierając odpowiedniego czytelnika, wykluczyłby awarię całkowicie. Ale co z resztą?

Krytycy proponowali pisarzowi z reguły dwie możliwości. Pierwsza polegała na utrudnieniu odbioru już na poziomie tekstu. Co prawda sugestie te nie wyszły nigdy poza ogólne rozważania. Można się więc jedynie domyślać, że chodziło tu o zastosowanie jakiegoś wyspecjalizowanego kodu, zrozumiałego tylko dla wąskiego grona¹²⁵.

Na przykład cała straszliwość, cała patologia – pisał Karol Ludwik Koniński – wszystkie komplikacje życia seksualnego mają pełne prawo, aby być badane przez myśl, zgłębiane i omawiane. [...] Ale to wszystko, co oni mają do powiedzenia, musi mieć swój styl – styl tej powagi, jaka przysługuje rzetelnej pracy myślowej.

[...] Pisarz moralnie i społecznie czując się odpowiedzialnym, a utalentowany i kulturalny, potrafi zdobyć się na pewien ezoteryzm stylu, który czyni jego utwór mniej dostępnym dla maluczkich.¹²⁶

Ów „ezoteryzm” miał zapewne spełniać funkcję swoistej zastony, skrywającej przed „niepowołanym czytelnikiem” wszystkie kontrowersyjne szczegóły. Nie trzeba jednak tłumaczyć, że działanie takie wymagałoby od pisarza zadowolenia się sukcesem, który nie wiązałby się ze zbytnią popularnością. Trudno byłoby uznać taką satysfakcję za całkowitą. Ale skoro

¹²⁴ K. H. Rostworowski: *Metamorfoza*. „Kurier Poznański” 1935, nr 521.

¹²⁵ „Oczywiście, funkcja dzieła zależy od tego, co ludzie robią, co odbiorcy robią z literaturą. Ale pisarz właśnie przez ukształtowanie tekstu według (sygnalizowanych odbiorcy) reguł wybranego modelu funkcjonalnego ma możliwość ograniczenia swobody zachowań recepcyjnych odbiorcy, ograniczenia jego swobody wyboru kodów i dekodowania” – S. Żółkiewski: *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka*. Warszawa 1979, s. 489.

¹²⁶ K. L. Koniński: „bóg” przez male „b” czyli o cenzurze. „Prosto z mostu” 1936, nr 1.

chciało się być pisarzem „odpowiedzialnym i kulturalnym”, należało ponieść pewne konsekwencje. Zresztą możliwości innego typu literatury Koniński w ogóle nie dopuszczał.

Natomiast tym dalsza odpowiedzialność pisarza – groził dwa zdania dalej – który jest z umysłu czy de facto popularnym, tym bliższe prawo... cenzury.

Problem polegał jednak na tym, że niepokój sięgającego po taką książkę krytyka nierzadko wynikał z jego prywatnych kłopotów ze zrozumieniem tekstu. Wówczas metoda stawiała się nieskuteczna. Ślad takiej sytuacji można odnaleźć na przykład w polemice futurystów z Maciejem Wierbińskim:

Nie trzeba być zgoła zwolennikiem futuryzmu i *Noża w brzuchu*, by ukazać jak błahym i niemiarodajnym jest przestrzeganie przed rzekomym niebezpieczeństwem poezji futurystycznej, którą trudna forma jej czyni wręcz niedostępną dla szerszego ogółu. Stwierdza to zresztą sam p. Wierbiński, nazywając poezję tę wykoszlawieniem wyrazów i „tworami wypranymi z wszelkiego sensu.”¹²⁷

Częściej stosowano więc drugą metodę utrudnienia dostępności – fizyczną izolację utworu przez konfiskatę. Stopień odsunięcia tekstu od „niepowołanego czytelnika” był różny. Najwyższym pozostawało usiłowanie izolacji przez całkowite zniszczenie szkodliwego tekstu. W państwie demokratycznym, jakim była Polska międzywojenna, działanie takie wydawało się już zgoła anachroniczne. Z reguły ograniczano się więc do usunięcia przed potencjalnymi czytelnikami jedynie ogólnodostępnej formy prezentacji tekstu. Jeżeli unicestwiano utwór, to tylko w druku – rękopis pozostawiano w spokoju.

Oczywiście, nie brak było również głosów domagających się od cenzorów bardziej radykalnych posunięć. Co innego jednak prawo, któremu podlegał urzędnik, co innego zła wola zdesperowanego czytelnika i krytyka. Niemniej brak natychmiastowej reakcji, zmierzającej do usunięcia niebezpieczeństwa, które łączyło się z publikacją utworu, często wywoływał wątpliwości równie wielkie, jak szkodliwy tekst. „Logika cenzorów” – konstatawał przy okazji „antypatriotycznego wezwania Tuwima” anonimowy krytyk – „staje się coraz bardziej zawiłym zagadnieniem”¹²⁸.

Przyczyn braku spodziewanej interwencji można by wymienić przynajmniej kilka. Najbardziej logiczna wynikałaby z różnicy między desperacją zaangażowanego w konflikt krytyka i czytelnika a wyważonym sądem – bo

¹²⁷ *Wszechmocny Maciej...*

¹²⁸ a x.: „*Rznij karabinem w bruk ulicy...*”

do takiego był zobowiązany przez prawo – urzędnika. Do tego można by dodać jeszcze zasób kompetencji oraz normy intymności cenzora. Etymologia słowa określającego urzędnika sprawującego pieczę nad obyczajami sugeruje przede wszystkim fachowy aspekt funkcji. W pierwotnym znaczeniu „cenzor” to „znawca” lub „specjalista”. Zresztą w Polsce międzywojennej wiele jeszcze z tego pierwotnego znaczenia pozostało, skoro na stanowisko cenzora powoływano między innymi takich fachowców, jak Antoni Sygietyński, Jan Lemański, Melchior Wańkowicz, Leon Choromański czy Władysław Zambrzycki¹²⁹. Zdarzało się również, że przyczyną braku interwencji była reakcja publiczności. Tego argumentu użył w 1925 roku Wańkowicz, wyjaśniając wahania Ministerstwa Spraw Wewnętrznych przy wprowadzeniu rozporządzenia, mającego zaostriżyć restrykcje cenzorskie¹³⁰. Bywały jednak i bardziej prozaiczne przyczyny. Ich tajemnicę kryją ciągle przepastne zbiory bibliotek i archiwów, gromadzących dokumenty z interesującego nas okresu. Możliwość rekonstrukcji zabiegów wydawcy i autora zmierzających do zabezpieczenia ryzykownego tekstu przed konfiskatą jest, oczywiście, ograniczona. Najczęściej opierały się zapewne o prywatne znajomości i rozmowy „w cztery oczy”. Ale czasami tajemnica uchyla swego rąbka. Ślady takich działań można odnaleźć na przykład w korespondencji przedstawiciela wydawnictwa „Hoesicka” Stefana Sztajnsberga z autorem najbardziej kontrowersyjnej w dwudziestoleciu powieści. O skuteczności zabiegów świadczy fakt, że pierwsze wydanie *Zmór* – bo o tę powieść, oczywiście, tu chodzi – pomimo przewidywanej przez przyjaciół Zegadłowicza konfiskaty, rozeszło się bez żadnych przeszkód. Na czym dokładnie polegała „protekcja Hoesicka”, o której wspominał Sztajnsberg, pozostanie zapewne tajemnicą¹³¹. Można domyślać się jedynie, że wydawnictwo, które reklamowało się jako wyspecjalizowane w: „Orzecznictwie sądów polskich, archiwum kryminologicznym, bibliografii prawniczej i tekstach ustaw”¹³²,

¹²⁹ Zob. S. Żółkiewski: *Kultura literacka 1918–1932*. Warszawa 1973, s. 212.

¹³⁰ Zob. Cz. Lechicki: *W walce z demoralizacją...* T. 1, s. 293.

¹³¹ Myślę przede wszystkim o dwóch listach Stefana Sztajnsberga do Emila Zegadłowicza z 20 września 1935 roku i 9 października 1935 roku. W liście pierwszym, o zabiegach świadczą dwa zdania: „Jak dotąd szczęśliwie cenzura milczy. Ale zawdzięczamy to [wyraz nieczyt.] dużej dobrze brzmiącej”; w liście drugim, *post scriptum*: „A jednak cenzura jak dotąd łaskawa. Widzi Pan co może protekcja »Hoesicka«. [poniżej dop. ręczny] Wiele szczegółów a propos cenzury opowiem Wielmożnemu podczas najbliższej jego bytności w Warszawie.” Korespondencja Stefana Sztajnsberga do Emila Zegadłowicza z okresu współpracy przy wydawaniu *Zmór* znajduje się w Pracowni Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹³² Na papierze firmowym zaopatrzonym w taką informację wysłana została większość listów do E. Zegadłowicza.

miało z warszawską cenzurą jakieś nieoficjalne (a na pewno Nieliterackie) układy i zobowiązania. Zresztą kto wie, czy w ogóle doszłoby do konfiskaty książki, gdyby nie zaskakująca decyzja pisarza o zmianie wydawcy i przeniesieniu drugiego wydania z Warszawy do Krakowa. Tam „protekcja »Hoesicka«” albo nie dosięgała, albo, wobec nieuczciwego postępków autora, dosięgnąć nie chciała. Tej tajemnicy nie wyjaśni nawet, pełen rozgoryczenia i pretensji, list oburzonego Sztajnsberga, tym bardziej, że jego nadawca sam, zdaje się, nie rozumiał czynu pisarza:

Taki sposób załatwiania zwraca uwagę i podnieca podejrzenia że książka ta to skandal i spekulacja. A szkoda! I po co? Myślałem zupełnie inaczej.¹³³

Krakowski prokurator – w przeciwieństwie do warszawskiego – nie był łaskaw. Cały drugi nakład, jeszcze przed ukazaniem się na rynku, został skonfiskowany. Na skutek odwołania się Zegadłowicza od decyzji zezwolono co prawda na publikację trzeciego wydania, ale już bez czterdziestu pięciu, zakwestionowanych przez sąd, fragmentów¹³⁴. Mogłoby się wydawać, że trzecie wydanie, dzięki interwencji, zostało „wyczyszczone”. Niemniej wobec głosów krytyków, orzekających, „że tam takie opisy [...] zapełniają całą bez mała powieść”¹³⁵, reakcja prokuratora była i tak wyjątkowo łagodna. Jeszcze blisko trzydzieści lat po konfiskacie *Zmór* Zenon Klemensiewicz zastrzegł aż osiemdziesiąt pięć miejsc powieści¹³⁶. W tym wypadku jednakże trudno mówić o niezrozumieniu tekstu przez czytelnika. Można, co najwyżej, dostrzec swoisty paradoks, wynikający z faktu, że nie tylko cenzor postępował jak znawca, ale również znawcy zdarzało się postąpić jak cenzor¹³⁷. Zresztą cała idea cenzury – jak się wydaje – nie jest wolna od paradoksów i wieloznaczności. Może zatem warto poświęcić jej chwilę uwagi.

Stereotyp cenzora, jaki zdążył utrwalić się w potocznej świadomości, każe postrzegać go jako urzędnika, którego naczelnym zadaniem było eliminowanie szkodliwej dla zewnętrznego porządku literatury. Innymi słowy, człowieka, który stojąc na straży obowiązującego systemu, niejako z natury był przeciwnikiem tekstu. Co prawda historia cenzury wykracza daleko

¹³³ List S. Sztajnsberga do E. Zegadłowicza z dnia 19 listopada 1935 roku znajduje się w Pracowni Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹³⁴ Zob. „Monitor Polski” 1936, nr 1.

¹³⁵ Zob. przypis 46 do części I.

¹³⁶ Z. Klemensiewicz: *Ze studiów nad językiem i stylem*. Warszawa 1969, s. 12–13.

¹³⁷ Dość przypomnieć burzę, jaką w latach sześćdziesiątych wywołała rezygnacja redaktora z umieszczenia utworów obscenicznych w krytycznym wydaniu *Dzieł zebranych* Aleksandra Fredry.

poza ramy niniejszych rozważań, ale rewizja stereotypu wymaga przynajmniej ogólnego przywołania rodowodu funkcji.

Początki cenzury nowożytnej należałoby wiązać z historią Kościoła¹³⁸. To tutaj, po raz pierwszy sformułowano w XIII wieku przepisy, zobowiązujące oddawanie dzieł do cenzurowania. Jednakże do wieku XV przepisy te obowiązywały tylko członków zakonu franciszkańskiego. Dopiero wynalezienie druku wymusiło normalizację zasad kontroli pism i rozszerzenie ich na obszar całego Kościoła Zachodniego. Idea cenzury kościelnej nie zakładała pierwotnie i nie zakłada do dzisiaj niszczenia tekstu. Jej zasadniczym zadaniem była (i jest) kontrola i weryfikacja komentarza oraz jakości przekładu, zapisanego w ludzkim – a więc niedoskonałym – języku „Słowa Bożego”. Wbrew pozorom w idei cenzury kościelnej nie mieściło się usunięcie tekstu, którego nie wolno przecież zmieniać „ani o jotę”, ale jego „wierność i nienaruszalność”, a nawet dodanie w postaci komentarza lub przypisu tekstu zabezpieczającego „Pismo” przed niewłaściwym odczytaniem¹³⁹. W wypadku dzieła podważającego lub naruszającego nienaruszalne, cenzor mógł czy wręcz powinien domagać się jego usunięcia. Ale uczciwy i rzetelny „rzeczoznawca” zobowiązany był przede wszystkim: „badać dokładnie treść dzieł, poczynawszy od przedmów i listów dedykacyjnych, a skończywszy na załącznikach, i zaznaczać oraz notować wszystkie zauważone w tekście nieprawidłowości wymagające »oczyszczenia«.”¹⁴⁰

Dzieło trafiało na stos dopiero wówczas, gdy w żaden sposób nie poddawało się cenzorskiemu „oczyszczeniu”. Palenie ksiąg było zatem nie tyle działaniem niszczycielskim, co rozpaczliwym. Z tym, że sam akt zniszczenia – jakkolwiek przyjąłby formę – nie był już problemem „czyściciela”, lecz kata. Tak rozumiany cenzor-rzeczoznawca (pomijając oczywiście kwestię sądenia i wyrokowania) wydaje się raczej protoplastą filologa, opracowującego krytycznoliteracką edycję tekstu, który z różnych przyczyn mógłby się stać niejasny, niż zaopatrzonego w nożyce i złą wolę urzędnika. To, w jaki sposób wykorzystywano i nadużywano urzędu dla zachowania totalitarnych porządków, stanowi zupełnie inne zagadnienie. Ale nawet tutaj

¹³⁸ Świadomie pomijam dzieje cenzury w starożytnym Rzymie, gdzie urząd taki został ustanowiony już w V wieku p.n.e. (dokładnie w 444 lub 443 roku) przez Serviusza Tulliusza, ponieważ ówczesna funkcja zakładała w głównej mierze nadzór nad moralnością i obyczajami obywateli, a dopiero u schyłku istnienia w ograniczonym stopniu także nad moralnym charakterem pism.

¹³⁹ Zob. *Encyklopedia katolicka*. Red. R. Łukaszyński, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz. Lublin 1979, T. 3, s. 2–3.

¹⁴⁰ B. Szyncler: *Dzieje cenzury w Polsce do roku 1918*. Kraków 1993, s. 27. Por. J. Dużyk: *Z dziejów cenzury w Krakowie w wiekach XV–XVII*. „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1956, R. II.

można znaleźć przykład większego lęku przed brakiem tekstu niż przed jego nadmiarem. Zdarzyło się bowiem w osiemnastowiecznej Francji, że na skutek dosyć często stosowanego przez powieściopisarzy zabiegu urywania zakończenia cenzura zareagowała w sposób daleko odbiegający od stereotypu.

„Sama maniera tego typu przemilczeń musiała niepokoić stróżów feudalnego porządku, skoro niebawem ukazał się zakaz wydawania utworów powieściowych inaczej niż od razu w całości.”¹⁴¹

Cenzor – w naszym rozumieniu – nadal pozostaje jednak przede wszystkim „rzeczoznawcą”. Jako taki nie posługiwał się metodami policyjnymi. Konieczność usuwania tekstu nie wynikała z sadystycznego charakteru urzędnika, lecz z wielości dzieł i braku czasu. Początki nowożytnego cenzora, „oczyszczającego” książkę ogniem, makulaturowym młynem, nożycami czy konfiskatą, wiążą się przecież bezpośrednio z wynalazkiem Guttenberga. Od tego momentu bowiem rozmach i liczba publikacji uniemożliwiły wnikliwe studiowanie oraz w razie potrzeby staranny, wyjaśniający wątpliwości komentarz. Na nic zdały się zarządzenia V soboru laterańskiego, nakazujące zwiększenie liczby cenzorów. Na staranność nie było już czasu. I stąd właśnie wieloznaczność oraz paradoks. W tej samej bowiem chwili, gdy cenzura decydowała się na likwidację niebezpiecznego tekstu, wypisywała wyrok na siebie samą. Tym samym gestem nie tylko nakazywała wątpić w swoją „fachowość”, ale stając pomiędzy czytelnikiem i książką, uzyskiwała status wroga obu. A przecież cenzura chciała pozostać największym ich przyjacielem. Jej zadaniem nie było niszczenie tekstu, lecz zabezpieczenie przed jego niezrozumieniem. Nie chodziło o dewastację, ale wykluczenie „niespodzianek”. Dopuszczenie kompetentnego czytelnika do działu prohibitów, umożliwienie korzystania z „ksiąg zakazanych”, zdaje się potwierdzać ów pogląd. Udzielenie prawa do czytania nie następowało przecież automatycznie, lecz w wyniku uznania kompetencji potencjalnego odbiorcy. Uznania, że czytelnikowi ze strony lektury nie grozi niebezpieczeństwo, że jest on odporny na literacką „truciznę” i „chorobę”. Równocześnie uznania istotności samego tekstu, który pomimo niedopuszczenia do szerokiego obiegu, ryzykownego ze względu na możliwość trafienia w „niepowołane ręce”, nie zostaje usunięty, ale jedynie zabezpieczony przed odbiorem niewłaściwym. Tylko kto w takim wypadku był bardziej niebezpieczny? Czytelnik czy książka? Na to pytanie nie było jednoznacznej odpowiedzi. Stąd już nie tylko paradoks. Stąd wieloznaczność i coraz bliżej do skandalu.

¹⁴¹ M. Żurowski: *Wstęp do: P. Marivaux: Kariera wieśniaka*. Przekł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1952, s. 8.

Ta wieloznaczność zapętlila się jeszcze bardziej z chwilą pozostawienia przez cenzora znaku interwencji. A przecież usuwając „brudny” tekst, cenzor – zwłaszcza w dwudziestoleciu międzywojennym – pisał możliwie najczystsza literaturę, pozbawioną czarnych znaków biel. Wywabiając brud, wybawiał literaturę i czytelnika. I tylko niechętny mu odbiorca, „podniecony do podejrzenia”, czytając biel nie jako brak brudu, lecz jako sumę wszelkich możliwości, odwracał figurę i miast „czystością” nazywał „białą plamą”¹⁴². A czynił to wbrew woli cenzora-„rzeczoznawcy”, gdyż zwątpiwszy w jego fachowość, znak „białej plamy” czytał jako najbardziej wieloznaczną sumę wszystkiego, co można by napisać. Pojmowane w ten sposób działanie urzędnika zastępującego aresztowany tekst własnym znakiem stawało się najwyższą formą działania prowadzącego do unieczystnienia dzieła najbardziej „ezoterycznym” ze wszystkich „stylów”. Rozumiejąc takie działanie jako mające zapobiegać awariom, czytelnik lub widz postępował zresztą identycznie. Zagłuszając swoim krzykiem czy gwizdem niewłaściwy tekst sztuki albo dopisując do i tak wieloznacznego utworu jeszcze jeden komentarz, natężał komplikację do tego stopnia, aby uzyskać pełną gwarancję, że dzieło przekroczy możliwości percepcyjne człowieka i stanie się „nie do pomyślenia”. A przecież dbający o porządek cenzor nie pragnął ani komplikacji, ani hałasu, lecz jednoznaczności i ciszy. Problem jedynie w tym, że milczenie i brak tekstu dla oczekującego natychmiastowej odpowiedzi czytelnika były zbyt wieloznaczne, ponieważ informując równocześnie informacji odmawiały; „podniecając podejrzenia” tym samym gestem lekcewały. I chociaż tekst nie był już tekstem, czytelnik nadal pozostawał czytelnikiem. Chcąc, a raczej nie chcąc, cenzor zniekształcał komunikat i prowokował do nie zawsze właściwych domysłów. Być może „cenzura była matką metafor”. Ale przez pisanie wieloznacznych dzieł stawała się przede wszystkim siostrą skandalu.

Między prowokacją a skandalem

Nie bez przyczyny w poprzednim rozdziale „wieloznaczność” i „skandal” zostały ze sobą jedynie spokrewnione. Bo chociaż ich związki rodzinne są bardzo bliskie, można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że bliźniacze, to jednak oba pojęcia nie są tożsame. Ilościowy aspekt „wieloznaczności”

¹⁴² Na temat zniekształcenia wywołanego przez „plamę” zob. np.: J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Przekł. A. Tanalska. Warszawa 1984.

nakazywałyby przecież natychmiast pytać o jej rozmiar. O to, jaka liczba znaczeń składa się na sumę określoną wstępnie jako „wiele”. I nawet jeżeli rachunek – pomimo ustalenia jakiejś liczby – pozostawałby otwartym, świadczyłoby to o uznaniu pewnych pokładów znaczeń, które chociaż jeszcze nie odkryte, jednak istnieją i mogą zostać rozpoznane. Natomiast okrzyk „to jest skandal!”, wyrwa się z ust człowiekowi, który dostrzega niszczenie wszelkiego porządku – w tym także porządku arytmetycznego. Tutaj wszystkiego jest „za dużo”, zbyt „wiele”. Nie ma więc ani ilości, ani znaczenia, ani tym bardziej projektu rozpoznawania, ponieważ to, co zostało uznane za skandal „nie mieści się w głowie” i „przekracza ludzkie pojęcie”.

Jedyną, jak dotychczas, próbą analizy zjawiska dokonaną przez polskiego badacza, pozostaje Balcerzanowska „strategia skandalu”. W rozważaniach poświęconych twórczości Brunona Jasińskiego badacz przedstawił następujący schemat: „Oto nadajemy Komunikat, korzystający z Kodu C, przy czym, aby zanegować hierarchię wartości, utrwaloną w paradygmatach stylistycznych C, wprowadzamy w środek naszego Komunikatu szum. Manewr ten musi zostać wykonany tak, by zakłócenia w przekazie odebrano jako znaki, natomiast znaki Kodu C winny być odczytane jako zakłócenia. A to już jest skandal! Jest to wszelako wzorzec optymalny operacji »skandalicznej«. W praktyce bowiem nigdy nie dochodzi do całkowitej zamiany funkcji, oba szeregi impulsów – zakłócenia, które mają »znaczyć«, i znaki Kodu C, które winny »szumieć« – mieszają się ze sobą. Raz szum jest jeszcze szumem, raz już nowym znakiem. I vice versa.”¹⁴³

Zachowanie konsekwencji wobec wcześniejszych ustaleń, chcąc nie chcąc, musi doprowadzić do rozbrojenia Balcerzanowskiego schematu skandalu. Bez względu bowiem na to, czy „zakłócenie” stanie się „znakiem”, czy pozostanie „szumem” lub czy „znak” przestanie „znaczyć”, są one odbierane, a więc przyjmowane w rozpoznanej postaci. Nawet jeżeli „komunikat” zostałby zdekodowany w sposób niewłaściwy, rozpoznany jako będący czymś innym, niż miał być w rzeczywistości, nie oznacza to jeszcze przyjęcia przez czytelnika postawy nietolerancyjnej – potępienia takiej formy istnienia dzieła. Oczywiście, potępiony mógłby zostać sam niepoprawny odbiór, ale to zagadnienie powinno już wykraczać poza niniejszy schemat. Podobnie oburzenie nie musi towarzyszyć dekodowaniu, które zatrzyma się na etapie rozpoznania „zakłóceń” jako „szumu”. Można by wówczas mówić co najwyżej o odbiorze przyjmującym nieistnienie „komu-

¹⁴³ E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Wrocław 1968, s. 92.

nikatu”. Natomiast „szum”, który ma „zanegować hierarchię wartości”, nie stanie się skandalem wtedy, kiedy zostanie przyjęty jako „zakłócenie” lub jako „nowy znak”, lecz wtedy, gdy „szum” nie zostanie rozpoznany jako „komunikat”. Mówiąc dokładniej – kiedy „zakłócenie” zostanie rozpoznane jako „niekomunikat”, to znaczy, kiedy „komunikat” istnieje jako zaprzeczenie samego siebie, a świadomość odbiorcy postrzega „szum” jako gwałt na „komunikacie”. Wówczas bowiem odbiorca uznaje „szum” jako cel „komunikatu”, a to oznacza przecież, że rozpoznaje brak jego celu, tym samym dostrzega fałsz, jakim jest niekomunikatywność. W konsekwencji pojawiają się przecież pytania nie oczekujące odpowiedzi oraz zarzuty niezrozumiałości. Tekst literacki, który nie mówi, zaprzecza samemu sobie, czyli istnieje w sposób, w jaki istnieć nie powinien.

Przyjmując „ideę jednolitego języka”, dla której adekwatność i komunikatywność jest podstawowym obowiązkiem, można by uznać, iż każda postać „zakłócenia”, prowadząca do zdeformowania informacji, byłaby skandalem języka. Jednakże „w literaturze – w przeciwieństwie do lingwistyki – nie chodzi o kod statyczny w danej chwili i nie możemy zakładać, że kody autora i czytelnika są tożsame”¹⁴⁴. W takiej sytuacji przyczyną „szumu” mogłoby być zróżnicowanie „kodów”, w jakim „literacki komunikat” jest nadawany, a w jakim odbierany. Mogłoby – ale w schemacie Balcerzana istnieje tylko jeden, a więc siłą rzeczy statyczny, „Kod C”, rozumiany jako „gotowy Kod kultury”, wobec którego „skandal futurystyczny [...] będący znakiem, ale znakiem bez własnego Kodu, kształtował swe sensy poprzez operację niszczyielską”¹⁴⁵. I właśnie z tym założeniem trudno się zgodzić. Faktycznie skandal nie posiada „Kodu” tylko jako „znak” nie mieszczący się w „gotowym Kodzie kultury”. Istniejąc bowiem poza nim, równocześnie do niego się odwołuje. Przecież „znak” bez „kodu” nie jest „znakiem”.

W podobny sposób interpretował skandal literatury Jan Prokop, z tym, że sytuacji nie opisywał w układzie komunikacyjnym, lecz historycznoliterackim. „Poetyka skandalu” – bo takiego określenia użył literaturoznawca – głoszona przez futuryzm i później dadaizm „czyni najwyższą wartością własną wolność negacji wszelkich przyjętych form”.

„Sztuka stawiała się przeczeniem i wyzwaniem, prowokacją. Oderwana od społeczeństwa aktualnego zrywała także z własną przeszłością. Buntując się

¹⁴⁴ J. Lévy: *Teoria informacji a proces komunikacji literackiej*. Przekł. L. Pszczołowska. W: *Współczesna teoria badań literackich z granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1976, T. 2, s. 84.

¹⁴⁵ E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego...*, s. 92.

przeciw odbiorcom, buntowała się również przeciw dawnej sztuce. [...] Futuryzm pierwszy ogłosił się sztuką bez genologii. Świadomość totalnego wykorzenienia prowadziła do poczucia nieograniczonej wolności.”¹⁴⁶

Teoria oparta na zasadzie „totalnego wykorzenienia” natrafia jednak na opór rzeczywistości. „Poetyka skandalu”, o której pisał Prokop, była bowiem jedynie poetyką sformułowaną w manifestach i wystąpieniach. Praktyka, która domagała się współuczestnika zdarzenia, nie pozwalała na nieograniczenie. Będąc negacją dotychczasowej tradycji, futuryzm nie przedstawiał przecież być literaturą i sztuką. Zmieniał wartości, wprowadzał elementy innych systemów, ale ich negatywność była negatywnością wobec systemu (tradycji lub Kodu), jakim dotychczas posługiwała się literatura. W rzeczywistości więc jego nowatorstwo polegało na zastąpieniu starego elementu nowym, jednakże w obrębie tego samego systemu. Całkowite wykroczenie poza horyzont rozpoznania czytelnika groziłoby potraktowaniem utworu jako reprezentanta środowiska posługującego się innym systemem. I nawet gdyby mimo to doszło do skandalu, nie byłby to przecież skandal literatury. Futuryści, nazywając swoje utwory poezją, nie pozostawiali wątpliwości, że byli literatami i uczestnikami życia artystycznego.

Skandal (jakikolwiek), pomimo że jest konsekwencją wykroczenia poza system (językowy, literacki, obyczajowy), bez niego tak naprawdę nie istnieje. Zakwestionowanie utworu nie oznacza bowiem nieistnienia w obrębie systemu, lecz jego istnienie niesystemowe. Tym samym skandal literatury domaga się udowodnienia literackiej postaci utworu, która w procesie odbioru zostanie zdradzona i zbezczeszczona. Innymi słowy, utwór musi udowodnić (zasugerować), przynajmniej z grubsza, swoją literackość (przynależność do systemu), mieszczącą się w horyzoncie oczekiwań literackich czytelnika. Poetyka prowokacji, buntu lub wandalizmu, a nie „poetyka skandalu” – bo tylko taka może istnieć jako sformułowana – zakładająca możliwość całkowitej negacji, byłaby jedynie, jak to określił Stanisław Barańczak, „futurystycznym złudzeniem”¹⁴⁷.

Skandal nie posiada własnego systemu, ponieważ istnieje jedynie jako awaria, kryzys, załamanie. Istnieje nie istniejąc, to znaczy tylko dlatego i tylko

¹⁴⁶ J. Prokop: *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 77. Pojęcie „poetyka skandalu” wymiennie do „strategii skandalu” stosuje również E. Balcerzan. Zob. *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego...*, s. 93.

¹⁴⁷ „Umysł rzucony w ocean absolutnej wolności, prędzej czy później – według znanej nam dzisiaj formuły Fromma – kończy się ucieczką od wolności, poszukiwaniem jakiegoś stałego ładu, oparcia w jakimkolwiek autorytecie.” B. Stawiczak [S. Barańczak]: *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*. „Znak” 1979, nr 10. Przedruk w: *Idem: Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*. Kraków 1981, s. 73.

o tyle, o ile istnieć nie powinien. Natomiast skandal, w wersji zaproponowanej przez Balcerzana, posiada „własny Kod”. Określił go sam autor, nadając mu przy pomocy przymiotnika nazwę: „futurystyczny”. Z takiej perspektywy „operacja niszczycielska” posiada własny cel, a zatem i własny sens. Oczywiście, „strategia”, rozumiana jako „część sztuki wojennej” – bliska skandalowi chociażby przez militarną etymologię – zakłada zniszczenie przeciwnika. Ale równocześnie każda „strategia” – jakkolwiek ją pojąć – jest działaniem zaplanowanym i ściśle określonym wobec jakiegoś systemu. Co więcej, skandal nazwany, podobnie jak nazwane zło, zostaje rozumiany i oswojony. Przestaje być „nie do pomyślenia”, a przez to nie jest już skandalem. Zaproponowany przez Balcerzana schemat nie opisuje wykraczającego „poza ludzkie pojęcie” zjawiska, lecz w pełni świadomą prowokację, której celem jest wywołanie skandalu. Literacki „komunikat” znajduje się w tym momencie, kiedy jest sformułowany w oparciu o model odbiorcy, lecz nie został jeszcze rozpoznany. Mający mu towarzyszyć skandal istnieje więc (podobnie jak odbiorca) jedynie jako projekt. Poza nim pozostaje jednak możliwość różnej reakcji, co wyraźnie wskazuje wyrażony już wcześniej pogląd, że skandal wypełnia (a nawet przepelnia) dopiero odbiorca. Bo przecież nie każda prowokacja kończyła się skandalem, podobnie jak nie każdy skandal miał za swoją przyczynę prowokację.

Zaproponowany przez Balcerzana schemat skandalu do złudzenia zdaje się przypominać to, co Umberto Eco nazwał „otwartością dzieła”. Podobnie jak w ujęciu Balcerzana pojawia się tutaj „szum”, zilustrowany jako „pewien układ dźwięków, powtarzany w coraz szybszym tempie”. W konsekwencji, zdaniem badacza, natężenie sygnałów osiąga poziom, gdy odbiorca przestaje rozpoznawać „oddzielne dźwięki, tylko ich nieodróżnicowaną mieszaninę”. Dla Eco – posiłkującego się teorią Abrahama Moles’a – ów moment przekroczenia „progu percepcji” może prowadzić do dwóch rozwiązań. W pierwszym wypadku, gdy „czysty nieład” zagęszczonych dźwięków natrafia na odbiorcę „przywykłego do poruszania się wśród układów probabilistycznych”, traci zdolność przekazu informacji i istnieje jako niemożliwy do zidentyfikowania (nieprzekraczalny) „szum”. W drugim wypadku, kiedy zostanie rozpoznany jako szeroka propozycja „możliwości”, stanie się „cechą poetyki otwarcia”. Są to dwa bieguny interpretacji tego samego układu. „W rzeczywistości [...] różnica między zakłóceniem a sygnałem obiektywnie nie istnieje. Takie rozróżnienie może być jedynie wynikiem aktu intencjonalnego.”¹⁴⁸ I tu należałoby chyba szukać różnicy między „wieloznacz-

¹⁴⁸ U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przekł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Olesiuk. Warszawa 1973, s. 132–133.

nością” i „skandalem”. Między złożonym „rachunkiem otwartym” wielu możliwych znaczeń i zamkniętym „szumem” pozbawionym jakiegokolwiek znaczenia¹⁴⁹. A jednak brakuje tu jeszcze jednego elementu. Tego, który pozwoli rozróżnić „szum-przeszkodę” od bliższego skandalowi „szumu-pułapki” – zaskoczenia. Pierwszy bowiem może zostać uznany za naturalny. Odbiorca, nie spodziewając się znaleźć w nim niczego, wyminie go, nie podejmując wysiłku poszukiwania sensu. Drugi natomiast pojawia się „nie-spodzianie, wszechprzenika i z nóg wali”, to znaczy pozostaje nieczytelny (nie do pomyślenia) wobec / pomimo aktu odbioru. Temu dużo bliższe jest określenie Marii Gołaszewskiej: „szok estetyczny”. „Gdy zatem przekroczony zostanie pewien próg nasilenia bodźca, następuje szok – przestają działać mechanizmy percepcji, proces odbioru zostaje gwałtownie zahamowany i następuje albo reakcja agresywna [...] albo zniechęcenia, odwrócenie się, rezygnacja z kontaktów ze sztuką współczesną.”¹⁵⁰

Tutaj nie ma już wysiłku zmierzającego do rozpoznania przekraczającego „próg percepcji” układu „bodźców”. Przewidywane przez badaczkę reakcje w obu wypadkach sprowadzają się do odmówienia zainteresowania dziełem. Tylko jaka jest zawartość owego „szokującego (zaskakującego) szumu-pułapki”? Czy w ogóle istnieje jakaś zawartość? Alternatywa, proponująca w „wyniku aktu intencjonalnego” identyfikację zakłócenia jako złożonej „wieloznaczności” lub zamkniętej dla sensu „magmy”, nie rozwiązuje przecież problemu. Jediną możliwą do uzyskania na tym etapie odpowiedzią byłoby stwierdzenie, że reakcja towarzysząca przekroczeniu „progu” nie jest percepcją. Przyjmując za Edwardem Balcerzanem założenie, że: „Odbiór oznacza postawę akceptującą fakt istnienia dzieła”¹⁵¹, można by jeszcze orzec, iż nie jest również odbiorem. Tylko jak nazwać takie działanie? A problem jest przecież zasadniczy. Dotyczy on kwestii: Czy za owym „progiem” lub za „akceptacją” w ogóle coś istnieje? A skoro wiadomo, że „zahamowaniu procesu odbioru” towarzyszy niejednokrotnie bardzo aktywne działanie, to czym jest owa niepoohamowana reakcja, oprócz tego, że jest

Eco opatruje swoje rozważania przypisem, w którym cytuje Abrahama Molesę, posługującego się pojęciem „białego szumu”. Odnosząc je do wcześniejszych rozważań na ów temat, można by powiedzieć, że „bezsztatność dźwięku”, nazwana przez Molesę „szumem”, na poziomie „bezsztatnego pisma” odpowiadałaby cenzorskiej „białej plamie”.

¹⁴⁹ „Strategia skandalu dopuszczała nie tylko »wielość rzeczywistości«, w których się mogła realizować [...], ale i, co za tym idzie, rozmaitość sensów, jakie z tej czy innej manifestacji skandalicznej wynikały.” E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego...*, s. 92.

¹⁵⁰ M. Gołaszewska: *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa 1984, s. 131.

¹⁵¹ E. Balcerzan: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 8.

„niepercepcją” albo „nieodbiorom”? Według Gołaszewskiej: „Odbiorca, który nie umie sprostać wymaganiom artysty i pozostaje poza sferą sztuki nowej, zwraca się zazwyczaj do sztuki dawnej [...]. Sztuka dawna bywa odczuwana jako azyl, sfera bezpiecznego schronienia przed koszmarnością współczesnej rzeczywistości i współczesnej sztuki, jako sfera dostarczająca przeżyć łatwych i kojących.”¹⁵²

Z poglądem tym w zasadzie można się zgodzić. Tylko co to znaczy, że „odbiorca nie umie”? Według wcześniejszych ustaleń niemożność „sprostania wymaganiom” stawianym przez dzieło nie jest przecież ani percepcją, gdyż jej „mechanizmy przestają działać”, ani odbiorom, ponieważ „zostaje gwałtownie zahamowany”. Otóż problem zdaje się tkwić przede wszystkim w perspektywie, z jakiej rozpatrywane są zjawiska. Wszystkie przytoczone powyżej przykłady, pomimo uwzględnienia reakcji odbiorcy, prowadzą obserwację z perspektywy dzieła, a więc niejako w jego imieniu. Fakt, że analizowana sytuacja dotyczy kontaktu z dziełem, dla badaczy wydaje się bezsporny. Przyjęcie perspektywy uczestnika sytuacji awaryjnej nie pozwala na zachowanie tej pewności. To, co dla Gołaszewskiej-obszernikarki oznacza ucieczką od „współczesności” w jednolitą (gdyż rozpoznawalną) przeszłość, dla uczestnika nie jest działaniem regresywnym. Uczestnik nie ucieka do „azyłu” – on w nim żyje. Mówiąc mniej obrazowo, odbiorca zamyka się w horyzoncie własnych oczekiwań nie dlatego, że jest on lepszy i bardziej uporządkowany od innych, ale dlatego, że inne nie istnieją. Działanie, które z perspektywy obserwatora wydaje się ucieczką od „nowości”, dla uczestnika jest odrzuceniem tego, co jako niezrozumiałe staje się niepotrzebne czy wręcz niebezpieczne. Dla niego za linią wyznaczającą kres horyzontu rozpoznania, „stanowiącego dostępny odbiorcy zasięg przekraczania horyzontu własnych oczekiwań”¹⁵³, nie ma horyzontu nierozpoznanego. Za tą granicą jest tylko „nie do pomyślenia”. Z perspektywy obserwatora, człowiek orzekający skandal, to człowiek, który osiągnął próg swoich możliwości. Jednakże dla niego samego żaden próg nie istnieje. Postrzegając czyn lub utwór jako niedopuszczalny, kwestionuje on tym samym jakikolwiek (teraźniejszy i przyszły) jego sens oraz odmawia mu prawa do istnienia. Zgoda na własne ograniczenie wymusiłaby albo wysiłek poznawczy (przynajmniej projektowany), albo pokorę. A na to przy skandalu nie ma przecież miejsca.

¹⁵² M. Gołaszewska: *Estetyka i antyestetyka...*, s. 127.

¹⁵³ R. Handke: *Odbiór i odbiorcy w badaniach literackich na przykładzie „estetyki recepcji i oddziaływania”*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992, s. 300. Granicę „horyzontu rozpoznania” traktuję tu w sensie zbliżonym do „prugu percepcji”.

Z perspektywy odbiorcy rozpatrywał zjawisko skandalu Sartre, pisząc o „pozwalającej na wszystko burżuazji”, wobec której „pogarda” epatującego pisarza „nie posunie się daleko, ponieważ mieszczaństwo jest jedynym jego odbiorcą”¹⁵⁴. To założenie stanowi konsekwencję przyjętej wcześniej przez autora *Bytu i nicości* zasady, że „sztuka może istnieć tylko dla i przez innych”¹⁵⁵. Przykład znowu może się wydać zbyt drastyczny. W rzeczywistości bowiem „jeden odbiorca”, o jakim pisze Sartre, jest milionową grupą potencjalnych odbiorców, z których część może w ogóle nie zauważyć dzieła, inna część – zaakceptować, jeszcze inna – potępić lub zignorować i zlekceważyć prowokację, a wówczas nie będzie ani „przyzwolenia”, ani „uśmiechu”, tylko krzyk lub pełne dezaprobaty milczenie. Uznając istnienie „jedynego odbiorcy”, należałoby przyjąć równocześnie założenie o szczególnej złośliwości prowokującego pisarza, który chcąc wywołać skandal, pisze tekst całkowicie nieczytelny. Tylko jak w takiej sytuacji przekonać odbiorcę, że to, z czym ma do czynienia, jest literaturą? Sartre’owską interpretację należałoby zatem rozumieć jako działanie pisarza, który „nie posunie się przecież daleko”, żeby w ogóle być odbieranym. Faktycznie bowiem prowokującemu (nawet w pełni świadomie) pisarzowi nie chodzi o zniechęcenie wszystkich odbiorców, ale o to, aby przez krzyk zgorzzonego czytelnika dotrzeć do odbiorcy właściwego. Aby krzykiem pierwszego zwrócić na siebie uwagę drugiego. A równocześnie, uzyskawszy anatemę, dzięki której można zademonstrować kim się nie jest, wzmocnić więź z odbiorcą właściwym (pożądanym), od którego nie oczekuje się potępienia i dezaprobaty, lecz akceptacji i zrozumienia.

Wystarczy jako przykład przywołać – opublikowane w kilka dni po wywołanej przez wiersz *Do prostego człowieka* awanturze – oświadczenie Tuwima. W swoim wystąpieniu poeta dokonał wyraźnego podziału czytelników na oburzonych, którym wyjaśnienia odmawia, oraz tych, w których wypadku intencje autora nie zostały właściwie zrozumiane.

Wśród potępiających mnie głosów z prawdziwym żalem usłyszałem kilka takich, o których szczerości i szlachetności ani na chwilę wątpić nie mogę. Muszę tedy winę niezrozumienia przez nich istotnych intencji mego wiersza przypisać sobie, nieudolności własnego pióra, które sprawiło, że „inaczej myślałem, a inaczej wyszło”. I tylko dla tych przyjaciół ogłaszam powyższy komentarz.¹⁵⁶

¹⁵⁴ J. P. Sartre: *Czym jest literatura?* W: Idem: *Czym jest literatura?* Przekł. J. Lalewicz. Warszawa 1968 s. 287.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 189.

¹⁵⁶ J. Tuwim. „Robotnik” 1929, nr 316 (3.11.1929). Wiersz *Do prostego człowieka* został opublikowany zaledwie tydzień wcześniej w „Robotniku” 1929, nr 305 [z dn. 27 X 1929].

Z podobną troską o czytelnika bronił niewłaściwie zrozumianego *Dnia rekruta* Mieczysław Grydzewski, opatrując swoje oświadczenie uwagą:

Bylibyśmy niepokieszeni gdyby kilka słów powyższych było wziętych za coś innego niż jest w rzeczywistości: wyłączenie za wyjaśnienie dla ludzi dobrej woli.¹⁵⁷

Znamiennym przykładem wydaje się również działalność Zegadłowicza, uwikłanego w awanturę wokół swojej powieści. Dla ogłaszających skandale krytyków fakt, że „Zegadłowicz pisząc *Zmory* musiał je przewidywać”¹⁵⁸, gdyż „wybija się zanadto pragnienie zrobienia porządnego skandalu”¹⁵⁹, nie budziła w zasadzie żadnych wątpliwości. Sam pisarz natomiast, w liście do cytowanego przed chwilą recenzenta, zaprzeczał tej teorii:

[...] pour épater le bourgeois — pisał do Alfreda Jesionowskiego — było mi tak odległe. Tak dalece obce, że dopiero z refleksów dowiedziałem się, że książka jest... odważna!¹⁶⁰

Kto zatem miał rację? Otóż wydaje się, że obie strony. Świetnie wychwylił ten problem jeden z najwnikliwszych recenzentów głośnej powieści, podejrzewając, iż awantura mieściła się w zamiarach pisarza jako demonstracja zerwania z utrwalonym, a niemiłym dla Zegadłowicza wizerunkiem „poety od świątków”.

Zegadłowicz dostrzegał — pisał Kazimierz Wyka — że dotychczasową twórczością zapędził się w ślepią ulicę. Przyszła konieczność zwrotu, porachunku z przeszłością, ukazania kim się jest naprawdę. Porachunku tym ostrzejszego, że groziło pisarzowi całkowite zbłądzenie.¹⁶¹

Czy o takiej sytuacji myślał Sartre, pisząc o „jedynym odbiorcy” — trudno powiedzieć. Można jednak Sartre’owskie „nie za daleko” rozumieć w jeszcze jeden sposób. Jako niemożność całkowitego wykroczenia poza „gotowy Kod kultury”, utrwalony w horyzoncie oczekiwań literackich prowokowanego odbiorcy. Innymi słowy, chcąc wywołać skandal — w tym wypadku literatury — należałoby najpierw przekonać odbiorcę do tego, czym powinien

¹⁵⁷ mg. [M. Grydzewski]: *O „Dzień rekruta”*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 49.

¹⁵⁸ J. Wyszomirski: *Artyzm i spekulacja...*

¹⁵⁹ A. Jesionowski: *Lata gimnazjalne Mikołaja Srebrzempisanego...*

¹⁶⁰ A. Żyga: *Listy Emila Zegadłowicza o „Zmorach”...*, s. 115. Por. M. Kuna: *Listy Emila Zegadłowicza do Pawła Hulki-Laskowskiego*. „Osnowa” 1969, nr 3, s. 133.

¹⁶¹ K. Wyka: Recenzja *Zmór* E. Zegadłowicza. „Droga” 1935, nr 11.

być proponowany mu tekst, by dopiero potem, dokonując gwałtu na oczekiwaniach czytelnika, „zanegować hierarchię wartości”. Tym samym pokazać, czym utwór nie jest. Zaprojektowana przez pisarza prowokacja powinna zatem wprawdzie włączyć „mechanizmy percepcji” i rozpocząć „proces odbioru”, by przekonał czytelnika do swojej roli, wykroczyć poza „próg percepcji” i zmusić aktywność albo do rozpoznania „nowego znaczenia”, albo do odrzucenia proponowanego tekstu. Ponieważ jednak prowokacja jest jedynie projektem skandalu, bez „aktu intencjonalnego” odbiorcy, prowokowany przez pisarza skandal – tak jak dzieło literackie – pozostaje „jedynie apelem, czystym domaganiem się istnienia”. Piszac o „poetyce skandalu”, a nie o poetyce prowokacji, jej charakterystyki można by dokonać jedynie na podstawie oburzonych reakcji publiczności. Z tym, że jest to już problem nie tyle poetyki, ale retoryki i nawet nie skandalu ile skandalowej, czyli takiej, która nie jest skandalem (bo ten przecież nie jest), lecz towarzyszy zjawisku.

Nie można, oczywiście, lekceważyć zasadniczej funkcji prowokacji, jaką jest zaprojektowana przez nią reakcja publiczności. Swoista odpowiedź publiczności odgrywała przecież istotną rolę, zwłaszcza w wypadku publicznych wystąpień futurystów. Jak słusznie zauważyła Alina Kowalczykowa: „Dla futurysty łagodna aprobata ze strony publiczności byłaby bowiem dowodem klęski; reakcje niekonwencjonalne – gwizdy, gorące protesty, skandale, hałasy, rękoczyn, były świadectwem jeśli nie dokonanego przewrotu, to w każdym razie poruszenia umysłów słuchaczy.”¹⁶² Jako ilustrację dla powyższego twierdzenia podaje badaczka między innymi dwa kapitalne przykłady ze wspomnień aktorki Zofii Ordyńskiej. Pierwszy dotyczy oryginalnej reakcji publiczności, która w trakcie recytowania *Ballady o kelnerce Koci* Tytusa Czyżewskiego wtórowała aktorce „miauczeniami na różne tonacje”. Drugi fragment opisuje równie szczególną reakcję, towarzyszącą recytacji wiersza „*puł godziny na zielonym bziegu* o następującej treści: »Baaaba laba aba, polimpo lipo, bab abba, tyli lili lili« itp.”

Najpierw wygłosiłam wiersz – wspominała Ordyńska – w oryginalnej wersji autora, czego naturalnie nikt nie zrozumiał, a następnie „wyśpiewałam” w mojej interpretacji. Cała sala tak się rozbawiła [...], że nie mogłam dokończyć wiersza, bo sama się zaśmiewałam. Gdy domagano się bisów, zaproponowałam gościom współpracę ze mną. Wszyscy więc ryczeli, kwiczeli, rechotali, rzeli...¹⁶³

¹⁶² A. Kowalczykowa: *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*. Warszawa 1981, s. 66.

¹⁶³ Ibidem, s. 65–66.

W obu przypadkach publiczność „odpowiedziała”. Do tego w drugim nie rozumiała tekstu. Można z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że tekst zaskoczył publiczność. Tylko że w obu przypadkach nie reagowała ona oburzeniem, ale śmiechem. Nie było w nich ani krzyku oszukanych odbiorców, ani potępienia, tylko rozbawienie i współudział. Ordyńska zatem nie opisuje skandalu, lecz jego rozbicie. Oto bowiem publiczności, która nie rozumiała tekstu mogłaby zareagować oburzeniem, zostaje przez umiejętną recytację sprowokowana do odbioru. Awantura zostaje załagodzona i zamiast skandalu wybucha śmiech. W myśl Freudowskiej koncepcji dowcipu można by powiedzieć, iż Ordyńska dokonała „uwolnienia nonsensu”¹⁶⁴. Zresztą zdaniem wiedeńskiego psychoanalityka „uwolniony i odprowadzony” przez śmiech „wysiłek”, „jest to wszakże ten sam wysiłek, który w przeciwnym wypadku zamienilibyśmy w oburzenie”¹⁶⁵. Być może podobną sytuację przewidział Balcerzan, zauważając, że skandal, zatrzymując się na poziomie „szumu”, może „zakończyć się jako bluff”. W każdym razie odczytanie „zakłócenia” jako dowcipu jest jeszcze jedną możliwością różniczenia w „wyniku aktu intencjonalnego”. Tylko że taka sytuacja, gdy tekst zamiast oburzenia wywołuje śmiech, w niczym nie będzie przypominała skandalu. „Współpraca” odbiorców, biorących czynny udział w widowisku, bliższa jest raczej happeningowi. Obie sytuacje, zwłaszcza wobec drastyczności stosowanych dla „ożywienia” reakcji zabiegów, wydają się identyczne, niemniej w ostatecznym rozrachunku ich cel jest całkowicie różny¹⁶⁶.

Prowokując skandal, futuryści domagali się od odbiorcy przede wszystkim rozbratu. Potwierdzenia założonej w manifestach, a więc programowej, „inności”. Hałaśliwość i sensacyjność pożądaną awantury były tym bardziej atrakcyjne, że nie wymagały utrwalenia różnicy w czasie. Stanowiły bowiem potwierdzenie natychmiastowe. A jak uczy cytowana przed chwilą recenzja Kazimierza Wyki, nic tak dobrze nie wpływa na inność jak skandal. Ponieważ nie każda prowokacja kończyła się skandalem, czym niewątpliwie boleśnie potwierdzała uzależnienie od publiczności, toteż konieczne stawało się niejednokrotnie branie sprawy we własne ręce.

Przykładem takiego działania jest chociażby historia słynnej awantury, jaka miała miejsce podczas wieczoru futurystów w Zakopanem, po latach

¹⁶⁴ Zob. S. Freud: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Przekł. R. Reszke. Warszawa 1993, s. 70–74 i 168.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 237.

¹⁶⁶ Zob. M. Baranowska: *Próby przekraczania granic sztuki przez awangardy*. W: *Společne funkce tekstów literackich i paraliiterackich*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska. Wrocław 1974, s. 155–158.

nazwanego przez Sterna „czymś w rodzaju polskiej premiery *Hernaniego*”¹⁶⁷. 10 sierpnia 1921 roku, podczas spotkania literackiego, na którym zapowiedziana była między innymi „walka na noże” Witkacego i Sterna, w trakcie odczytywania wierszy przez futurystów z sali rozległy się okrzyki: „czytaj pan coś o Talmudzie”, „bezcelność żydowska”, „to nie język polski, lecz żydowski”, „nadużywają cierpliwości polskiej”. W pewnym momencie na scenę wszedł Lechoń i spoliczkował Sterna. Do dalszych wystąpień nie dopuszczono. Pierwszą część zakończyło wkroczenie inspektora klimatycznego Korczyńskiego w towarzystwie policjantów, którzy dokonali „aresztowania kasy”. Do tego momentu poszczególne relacje ze zdarzenia w zasadzie niewiele się różnią. Natomiast na temat tego, co działo się dalej, trudno uzyskać pewną informację. Według *Jednodniówki futurystów* z tego samego roku:

Ostatnie wieczory futurystyczne w Zakopanem zakończyły się walką dwóch odtamów publiczności na pięści i jajka!¹⁶⁸

Późniejsze relacje przedstawiają jednak zajście bardziej drastycznie. Według nich awantura przeniosła się na Krupówki, gdzie poeci zostali przez oburzoną publiczność obrzuceni kamieniami „dostatecznie dużymi, aby rozplątać głowę przeciętnego, a nawet nieprzeciętnego śmiertelnika”¹⁶⁹. W jeszcze późniejszych wspomnieniach kamienie rosną do rozmiaru cegły. Na dokładkę, aby wzmocnić barbarzyństwo publiczności, dodana zostaje „rozbita głowa”. Kto był ofiarą, trudno ustalić. Według Aleksandra Wata „żona jednego z naszych przyjaciół”¹⁷⁰, według Sterna – sam Wat¹⁷¹. Te szczegóły dotyczące rozmiaru awantury mogą się wydać mało istotne. Tylko że bitwa na kamienie nie znajduje potwierdzenia w żadnej z relacji osób nie związanych z futurystami. Lechoń, po latach, przyznawał się jedynie do „najspokojniejszego” spoliczkowania Sterna za „obrazę poezji”¹⁷². Sprawozdawca „Naprzodu”, powołując się na lwowską „Gazetę Wieczorną”, pisał o „garstce awanturników”, których próbowała uciszyć „przeważająca

¹⁶⁷ A. Stern: *List otwarty*. „Życie Literackie” 1957, nr 41.

¹⁶⁸ *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki...*, s. 30.

¹⁶⁹ B. Jasieński: *Exposé [Do Nóg Izoldy Morgan]*. Lwów 1923. Przedruk w: *Idem: Utwory poetyckie...*, s. 219.

¹⁷⁰ A. Wat: *Wspomnienia o futuryzmie*. „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 2.

¹⁷¹ A. Stern: *List otwarty...* Zob. także: B. Jasieński: *Futuryzm polski (Bilans)*. W: *Idem: Utwory poetyckie...*, s. 230.

¹⁷² J. Lechoń: *Dziennik*. Warszawa 1992, T. 1, s. 445.

część publiczności”. Natomiast całe zdarzenie skwitował w następujący sposób:

Wieczór był burzliwy i naładowany newrozą specyficznego gatunku. Dzięki kulturalnemu stanowisku większości publiczności awantura „rękoczynna” pomiędzy p. Lechoniem i Sternem nie miała innych następstw, oprócz tego, że policja po pierwszej części zawiesiła recital futurystyczny, jako „zakłócający spokój publiczny”, a p. komisarz uważał za stosowne „zaaresztować... kasę”.¹⁷³

Jeszcze inny bezpośredni uczestnik wieczoru, według którego „najbardziej aktywnym manifestantem” był Lechoń, wręcz zaprzeczał rewelacjom na temat bitwy.

[...] dość że w końcu wieczór zerwano, a poetom zgotowano „kulturalną” owację w postaci rzucanych na estradę jajek. Ale nie było to takie dramatyczne, jak przedstawił Jasieński w *Pieśni o głodzie* [...]. Cegieł ani rozjuszenia jakoś nie widziałem, ale oburzyła nas ta wroga manifestacja, a zwłaszcza zachowanie się skamandrytów.¹⁷⁴

Różnice w sposobie relacjonowania zakopiańskiej awantury wynikały przede wszystkim ze względów taktycznych. Dla futurystów pożądaną reakcją publiczności była przecież agresja. A skoro na bezpośrednich relacjach prasowych nie można było polegać, gdyż te lekcewałyły zdarzenie¹⁷⁵, konieczne stało się podjęcie wysiłku poinformowania czytelników o udanym skandalu. Do tego nie można było pozostawić czytelnikowi wątpliwości, że opisywane zdarzenie miało skandaliczny charakter. Stąd zapewne wynikała drastyczność późniejszych relacji. Rękoczyny i obrzucenie poetów jajkami w obrębie sali mogłyby nie rozwiązać jeszcze wątpliwości czytelnika. W końcu nie zdarza się, aby widz, który dopiero ma zostać zaskoczony i zaszokowany, nosił przy sobie na wszelki wypadek jajka. Reakcja przewidującego widza byłaby bowiem wymuszona, lecz wpisywałaby się w konwencję. Futuryści sami zauważyli:

Jajka są bronią jedynie godną człowieka cywilizowanego: przypominają granaty, a nie są śmiertelne.¹⁷⁶

¹⁷³ *Pogrom futurystów w Zakopanem*. „Naprzód” 1921, nr 191.

¹⁷⁴ K. A. Jaworski: *Koniec seansu*. W: *Idem: Pisma*. Lublin 1972, T. 9, s. 99–100.

¹⁷⁵ Relacja „Naprzodu” zamieszczona w dziale: *Kronika. Z Polski* była ostatnią z pięciu. Poprzedzały ją informacje: *Amerykańska stacja radiowa w Warszawie*; *Wieczór aryj i pieśni w Krynicy*; *Wyrwicz w Zdrojowiskach*; *Teatr Górnośląski*.

¹⁷⁶ *Nuż w bżuhu...*, s. 31.

Bardziej śmiertelny był, oczywiście, kamień. Zresztą „ukamienowanie”, zasugerowane czytelnikowi przez Jasieńskiego, co potem przejął także Stern, będące karą za bluźnierstwo, stanowiło dla prowokatora szczególną nobilitację¹⁷⁷. Ale kamienie na sali pojawiają się równie rzadko jak jajka. Po wyprowadzonym z równowagi odbiorcy należałoby się spodziewać, rzucania w skandalicznego artystę tym, co znajdzie pod ręką. Konieczne stało się zatem umiejscowienie akcji tam, gdzie obecność kamieni nie wzbudzi po-dejrzeń – na ulicy.

Na podstawie dostępnych dokumentów nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć, która z wersji jest najbliższa prawdzie. Zresztą od drobiazgowej weryfikacji sprawozdań istotniejszy jest sam sposób relacjonowania. Mniejsza zatem o to czy nie dopisała rzeczywistość, czy tylko sprawozdawcy. Dramatyczny przebieg wydarzeń służył przede wszystkim kreowaniu przez futurystów wizerunku skandalizującego poety. Gdy kończyła się bitwa na okrzyki, pięści, jajka lub kamienie, rozpoczynała się następna – tym razem na opowieści. Na estradzie można było podjąć zabiegi, mające spowodować agresywną reakcję, na przykład prezentując przed „dostojną i szanowitą publicznością”, składającą się z „nie bardzo uświadomionych pań” oraz „siwobrodych profesorów i dygnitarzy”, wiersze o „słownictwie najbardziej skatologicznym i zwrotkach najbardziej cudacznych” lub odczytując „w sjonistycznej Strzesze akademickiej [...] chulikańskie antysemityczne referaty”¹⁷⁸. Niemniej trudno było obdarzyć zaufaniem odbiorcę i pozostawić mu całkowitą swobodę, w odpowiedzialnym zadaniu kreowania własnego wizerunku. Podstawowym zadaniem prowokowanej publiczności była dezaprobata dla futurystycznej twórczości. Tylko przez sprzeciw odbiorcy można było oderwać się od „utrwalonych Kodów” i tradycji. Toteż nie wolno było dopuścić do zbliżenia z publicznością. Futurysta zawsze musiał pozostać obcym. Balcerzan bardzo trafnie dostrzegł tego typu działanie w „manewrze zamiany ról”. „futuryści [...] uparcie lansowali jakąś postawę, pewien model zachowania się lub określony typ twórczości, z chwilą jednak, gdy dany wzorzec się przyjmował, odchodzili od niego, szydząc z naśladowców.”¹⁷⁹

Jako przykład podał badacz fragment *Bilansu* Jasieńskiego, w którym poeta wymykał się czytelnikom, wyrzekając się futuryzmu i przypisując go publiczności. Zdaniem Balcerzana mieściła się w tym „naturalna satysfakcja

¹⁷⁷ Zob. B. Jasieński: *Exposé...*, s. 217; A. Stern: *Legends naszych dni*. Kraków 1969, s. 24.

¹⁷⁸ A. Wat: *Wspomnienia...*

¹⁷⁹ E. Balcerzan: *Wstęp* do: B. Jasieński: *Utwory poetyckie...*, s. XLVI–XLVII. Por. E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego...*, s. 93–94.

skandalisty, któremu udało się przypisać publiczności (gombrowiczowską) »gębę«¹⁸⁰ oraz „dezorientacja odbiorcy”. Ale było w tym coś jeszcze. Gdy „wszyscy są futurystami”, gdy futurysta stał się konwencją, poecie, który kreował swój wizerunek przez skandal, pozostał do wykorzystania ostatni skandaliczny manewr – ucieczka od utrwalonej w świadomości odbiorców postaci, określenie, kim się nie jest. Dla publiczności, która „na wieczorach moich krzyczy już coraz rzadziej” lub która oburzenie traktuje jak grę, sztuka nie może być „niespodzianą, wszechprzenikającą i z nóg walącą”. Oswojonemu z ekscentryzmem odbiorcy nie dałoby się nawet podpowiedzieć skandalu dramatyczną relacją. Czasami bowiem w taki sposób „rozdziły się” skandale. A na pewno w taki sposób powstawały legendy¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Przykładów swoistego „wmawiania” skandalu można by wymienić przynajmniej kilka. Jednym z najbardziej kontrowersyjnych jest przypadek Józefa Czechowicza, który rzekomo został zwolniony z funkcji redaktora „Piomyka” po publikacji wiersza *Hildur, Baldur i czas*. Informację taką przekazał poeta W. Gralewskiemu, zobowiązując go do ujawnienia faktu. Sam Gralewski jednakże, uczyniwszy zadość żądaniu Czechowicza, kwestionował rewelacje o represjach, podając jako bardziej prawdopodobną przyczynę ówczesne kłopoty zdrowotne autora. W. Gralewski: *Stalowa Tęcza*. Warszawa 1968. Zob. także: T. Kłak: *Wstąpienie w mit*. „Poezja” 1968, nr 7. Podobnym przykładem może być, zawarta we wstępie do *Pokoju dzieciennego*, informacja E. Zegadłowicza o niemożliwości oficjalnego wydania dramatu, w związku z rozpętaną wówczas awanturą o *Zmory*. Zob. „Dialog” 1958, nr 8. Tym rewelacjom zaprzeczają jednak listy S. Sztajnsberga i M. Grydzewskiego, bezskutecznie domagających się przesłania całego tekstu.

CZĘŚĆ III

RELEGACJE Z PARNASU

„Krytyk-arystokrata”

W rozpatrywanych dotychczas przypadkach główną przyczyną wywołania przez dzieło literackie skandalu było wykroczenie poza obowiązujące w społeczeństwie normy obyczajowe. Oburzony krytyk, jakim stawał się poruszony gorszącą lekturą czytelnik, zazwyczaj nie miał wątpliwości, że przyczyną jego reakcji był utwór literacki. Nie to stanowiło istotę problemu. W charakterystycznych recenzjach znaleźć można niejednokrotnie wplecione między zarzuty zdanie, którym krytyk sam przyznawał się do przypadkowości swojej roli, wymuszonej „szarganiem świętości”, naruszeniem prawa czy potencjalną szkodą, jaką może spowodować rozpowszechnianie bez przeszkód dzieło. Oczywiście, oburzający był fakt, że karygodnego czynu dopuścił się akurat pisarz. Jednakże rola literata była określana w perspektywie jego zobowiązań wobec społeczeństwa. Nadrzędną funkcją dzieła, na podstawie której orzekano jego wartość, była potencjalna zdolność do udoskonalenia życia społecznego. Dużo przychylniej patrzono zatem na twórczość mogącą co prawda budzić wątpliwości pod względem poziomu artystycznego, ale nie pozostawiającą ich, jeśli chodziło o wartości moralne. Zdarzało się jednak, że równie gwałtowne reakcje stawały się udziałem zgorszonych recenzentów z przeciwnych niż w wypadku strażnika obyczaju powodów. Pretensje i zarzuty nie dotyczyły wówczas pogwałcenia norm społecznych, lecz norm estetycznych. Nie oznaczało to całkowitego wyalienowania literatury. Literatura mogła nadal pełnić funkcję społeczną. Inaczej jednak rozumiano określającą wzajemną relację zobowiązania. Przykładem mogą być wnioski sformułowane przez Józefa Czechowicza w trakcie polemiki z Marianem Czuchnowskim.

[...] Mogą się w poezji odbijać równie dobrze gniew monarchistów, jak i gniew ludu, o ile będą należycie brzmiały w harmonii poematu. Jedyna wartość społeczna sztuki polega na tym, że drogą doznań estetycznych zbliża ona zarówno twórcę, jak i odbiorcę dzieła do owego metafizycznego węzła świata, a tym samym pogłębia nas i czyni wyższymi i lepszymi.¹

Tak więc literatura nie porzucała rzeczywistości zewnętrznej, ale się od niej odsuwała. Nie dlatego „czyniła ludzi lepszymi”, że poprawiała błędy, ale dlatego że była jedyną możliwością osiągnięcia – jak to określił Czechowicz – „istoty bytu”. Odsunięcie, w przeświadczeniu artysty, pozwalało uniknąć komplikacji, w jakie uwikłana jest interesowna rzeczywistość. „Świat literatury” stawał się jednak w takiej perspektywie swoistą „wyższą sferą”, a odsunięty od rzeczywistości jego uczestnik – „arystokratą”. Czy może zatem dziwić, że i tutaj dochodziło do skandali? Przecież stereotyp chętniej wiąże skandal właśnie z „wyższą sferą”. Warto więc przyjrzeć się jego uczestnikom.

Autorem pojęcia, które posłużyło za tytuł niniejszego rozdziału, jest Stefan Żółkiewski. Użył go badacz kultury literackiej międzywojnia, charakteryzując postawę Zenona Przesmyckiego, który w 1919 roku pełnił funkcję ministra kultury i sztuki. Miała ona polegać, na przyjęciu roli „przeciwnika wszelkich przejawów jej [kultury literackiej] demokratyzacji”². Taka krytyka, reprezentatywna dla całej państwowej polityki kulturalnej lat międzywojennych, stanowiła anachroniczną – zdaniem badacza – postawę, typową dla przełomu XIX i XX wieku. Kwestia urzędowego aspektu zjawiska polegającego na rozdzielaniu środków przeznaczonych na wspieranie i promocję kultury niewiele zapewne wniosłaby do rozważań nad skandalem. Jednoznaczność przepisów, systematyzujących działalność urzędnika Ministerstwa Kultury i Sztuki, podobnie jak czynności aresztującego tekst literacki cenzora, miała zapobiegać nieporozumieniom, w których zwykło się upatrywać przyczyn skandalu. Można by, oczywiście, rozpatrywać pod tym kątem ewentualną nieadekwatność polityki kulturalnej państwa, dyskryminującej działalność istotną artystycznie. Wiązałoby się to jednak z błędnym z założenia uprawianiem „krytyki *ex post*”. Ślady takich „awarii” można znaleźć w pretensjach współczesnych krytyków, jak na przykład w wypadku przyznania stypendium rządowego autorowi kontrowersyjnego *Wspólnego pokoju*. Nie dotyczyły one jednak ani przepisów, ani urzędu, ale decyzji konkretnej, choć czasem anonimowej osoby. Zawsze przecież ktoś poddawał przepisy interpretacji, ktoś czytał książkę, ktoś uznał za właściwe

¹ J. Czechowicz: *Uspołecznione absurdy*. „Kamena” 1934, nr 8.

² S. Żółkiewski: *Kultura literacka*. W: *Literatura polska 1918–1975*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, T. 1, s. 24. Zob. także: Idem: *Kultura literacka 1918–1932*. Wrocław 1973, s. 75.

przyznać jej nagrodę, ktoś inny mógł uważać ją za szkodliwą i zawyroковать aresztowanie. Z tej perspektywy zarówno urzędnik Ministerstwa Kultury i Sztuki, jak i cenzor czy prawnik stają się krytykami. Ich decyzje stanowią swoiste świadectwo lektury. Różnica między nimi a podejmującym lub rezygnującym z lektury czytelnikiem czy sugerującym takie zachowanie recenzentem polegała jedynie na możliwości realizacji nagrody bądź represji. Represja w konsekwencji orzeczenia skandalu była tylko jedna – wykluczenie. Forma, jaką przyjmowała: odrzucenie tekstu, konfiskata, spalenie lub oddanie na przemiał książki czy wciśnięcie jej w najgłębsze zakamarki bibliotecznych regałów, nie miała większego znaczenia.

„Krytyk-arystokrata” reprezentował postawę dosyć szczególną. Rzecznik określający typ krytyki został tu zastosowany umownie. Trudno byłoby uwierzyć, aby Żółkiewski rozpatrywał działalność Przesmyckiego z perspektywy jego rodowodu. Do „arystokratyzmu” prowadziła – zdaniem badacza – „nienaruszalna odrębność literatury pięknej”, wykluczająca literaturę obiegów popularnych jako nieartystyczną³. Taka postawa przyjmowała charakter swobodnego lub – kiedy wiązała się z podziałem przekazanych do dyspozycji ministerstwa funduszy – realnego mecenatu nad „twórcami oraz instytucjami kultury elitarnej”⁴. Temu typowi krytyki odpowiadałaby zapewne, postawa „pisarza – eksperta kultury”, który w „krajowym przypadku realizował wzory samych zachowań poetyckich i tworzył literaturę autotematyczną, literaturę o literaturze, a nie o świecie”⁵.

Rozróżnienie typów literatury: „demokratycznej” i przeciwnej jej „arystokratycznej” znaleźć można już w rozważaniach Tocquevilla, poświęconych demokracji w Ameryce.

„Może się zdarzyć – antycypował w 1835 roku francuski myśliciel – że członkowie warstwy wykształconej, żyjąc i pisząc wyłącznie we własnym kręgu i pisząc tylko dla siebie, stracą całkowicie z oczu resztę świata, co sprawi, że ich utwory będą zbyt wyszukane i fałszywe. [...] Nie chcąc mówić pospolitym językiem, stworzą arystokratyczny żargon, który nie będzie bliższy pięknej mowy niż ludowa gwara.”⁶

„Arystokratyczność” krytyka i pisarza polegałaby więc na wyodrębnieniu, oderwaniu i autonomizacji literatury od reszty świata, od wszystkiego, co nie łączyło się bezpośrednio z literaturą⁷. Nie oznaczało to, że cała reszta

³ Idem: *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka*. Warszawa 1979, s. 423–425.

⁴ Ibidem, s. 21.

⁵ Idem: *Kultura literacka...*, s. 45–46.

⁶ A. de Tocqueville: *O demokracji w Ameryce*. Przekł. M. K. ró l. Warszawa 1976, T. I, s. 306.

⁷ Postępując się terminologią Żółkiewskiego, należałoby zamiast określenia „reszta świata” użyć raczej pojęcia „społeczność globalna”.

znikała. Istniała, ale w inny sposób – w sposób nieliteracki. Mówiąc najdosadniej – utwór nie był „czynem społecznym”, lecz czynem literackim. Kto chciał uzyskać status pisarza, krytyka albo nawet czytelnika, musiał się podporządkować tym regułom – nie na odwrót. Każdy, kto angażował się w działalność literacką, tylko jej prawom podlegał i tylko wobec nich odpowiadał.

Przypadki skandalu omawiane były dotychczas z perspektywy krytyka stojącego na straży moralności i obyczajów. Ten zazwyczaj nie wątpił, że ma do czynienia z dziełem sztuki, i przyznawał uczciwie „wysoką miarę”. Utwór literacki stanowił integralną część życia społecznego. Niepokój nie był więc konsekwencją zdemaskowania braku wartości artystycznej dzieła, ale przede wszystkim jego aspołeczności.

Jesteśmy przede wszystkim ludźmi – pisał Bogdan Karpacki – a potem dopiero artystami i rzemieślnikami.⁸

Społeczeństwo dzieliło się zatem na dwie części:

Część pierwsza zajęła w swojej twórczości stanowisko człowieka, a część druga: artysty.⁹

„Krytyk-arystokrata” natomiast – ogłaszając potępienie – ludzkość pozo-
stawiłby w spokoju, ale zakwestionował artystyczność. Uściślając można
więc określić pierwsze zjawisko jako literaturę skandaliczną, drugie – jako
skandal literatury.

Sztynny gorset etykiety

Stwierdza Szabała, że „skandale to domena wyższych sfer”. Pogląd taki
może się wydać stereotypowy. Jednakże swoista „wyższość” faktycznie
stanowi jeden z fundamentów skandalu. Można nawet przyjąć, iż jak nie
dałoby się mówić o skandalu bez reakcji otoczenia, bez „społecznego rezo-
nansu”, tak nie sposób o nim mówić również bez założenia pierwotnej
„wyższości” osobnika podlegającego anatemie. Żeby zbytnio nie kompli-

⁸ B. Karpacki: *Zmierzch fetyszów. Warszawski obóz poetów „Skamander” pod skalpelem sekcyjnym*. Warszawa 1932, s. 33.

⁹ Ibidem, s. 19–20.

kować wywodu, najlepiej zacząć od prostego przykładu. Za teren „wybuchu” proponuję przyjąć środowisko, które nie wzbudzi wątpliwości co do elitarnego charakteru – salon. To chyba najodpowiedniejsze miejsce dla „krytyka-arystokraty”.

Załóżmy, że w salonie wybuchł skandal, będący skutkiem ujawnienia gorszącej tajemnicy. Niech będą nią – dla przykładu – prostackie upodobania jednego z bywalców. Jednakże przyczyną skandalu nie może być tylko fakt prostactwa. Zgodnie z omówioną w pierwszej części zasadą prostackie manieri osobnika, któremu zdarzyło się wcześniej zachować w podobny sposób lub któremu nigdy nie zdarzyło się zachować inaczej, nie byłoby gorszące, gdyż „potwierdzałoby jedynie tożsamość”. Brak kultury parweniusza czy barbarzyńcy nie oburzy przecież salonu, gdyż jest on na swój sposób właściwy. Skandal wywoła fakt niesalonowości bywalca, to znaczy fakt zaistnienia w taki sposób, w jaki istnieć nie powinien. Jeżeli zachowanie zostanie uznane za zbyt daleko wykraczające poza obowiązujące normy, nie zmieści się w konwencji, a przez to i „w głowach” pozostałych bywalców – stanie się „nie do pomyślenia”. Nie będzie mogło – jak „faux pas” czy „gafa” – zostać wybaczone ani usprawiedliwione. Bywalec natychmiast zostanie wyrzucony i to koniecznie w sposób demonstracyjny, gdyż jego kompromitacja, od momentu jej ujawnienia, dotyka wszystkich znajdujących się w pobliżu.

Że wyrzucenie takie jest degradujące, nie ulega wątpliwości. Stąd wynika, iż skandalowa degradacja stanowi logiczną konsekwencję pierwotnej gradacji. Przecież upadek może nastąpić jedynie wówczas, gdy osoba przyjęła wcześniej pozycję stojącą. „Leżący”, jakim w przytoczonym przykładzie jest dla salonu parweniusz czy barbarzyńca, niżej nie upadnie. Jednakże „pozycja stojąca” nie jest dla salonu niczym nienaturalnym. Wręcz przeciwnie. Stanowi normę mieszczącą się w ustalonym konwencją i salonową etykietą systemie zachowań. Sztywny gorset etykiety uwiera tylko tego, kto rzadko go używa. Gradacja w środowisku salonowym nie jest więc wynikiem pierwotnej wyższości, lecz pierwotnej równości. „Wyższość sfer” mogłaby być orzeczona jedynie z perspektywy „leżącego” parweniusza. Niemniej dla niego brak kultury salonowego bywalca wcale nie musi być upadkiem, jeżeli nie wykroczy poza kulturę akceptowaną. Jego pozycja jest pozycją „leżącą” – niską tylko dla salonu. Prymitywność skompromitowanego bywalca jest złem, ponieważ wobec „wyższych sfer” nie oznacza nabycia innej kultury, lecz zbycie właściwej. Poza nim jest akceptowana i tolerowana, choć może lekceważona. W środowisku, gdzie obowiązuje inna kultura i inna etykieta, przyjęcie przez osobę, trwale weń wpisaną,

postawy „wyniosłej”, może być tak samo „źle widziane” jak w salonie zachowanie prymitywne. Będzie bowiem, podobnie jak w „wyższych sferach”, postrzegane jako rezygnacja z kultury właściwej – jako wyobcowanie¹⁰.

Oczywiście, salonowy bywalec mógłby się dopuścić grzechu bardziej uniwersalnego, który okazałby się gorszący nie tylko dla „wyższych sfer”, ale również dla barbarzyńcy. Niemniej w takim wypadku już sama możliwość oceny dokonanej z perspektywy parweniusza oznaczałaby równość wobec jakiegoś systemu. Ktokolwiek dokonałby takiej oceny osoby, nieważne jak wysoko ustawionej w hierarchii społecznej, wyraża swoje oburzenie i swoją dezaprobatę, gdyż to on został zdradzony i jego zaufanie zostało zawiedzione.

Celu salonowego „wywołania”, skazującego osobnika na banicję – to trzeba koniecznie zaznaczyć – nie stanowi określenie, kim jest się samemu. Bywalcy doskonale znają teren i sposób poruszania, nie powodujący potknięcia albo upadku. Korzystać z kompromitacji jednego z uczestników, wobec niebezpieczeństwa kompromitacji reszty, także byłaby wątpliwa. Demonstracyjne, „rytualne” wyrzucenie, mniejsza o to, czy wyrażone krzykiem, czy pełnym dezaprobaty milczeniem (byle było zauważalne), ma na celu przede wszystkim demonstrację, kim lub czym się nie jest. Skandal nie jest kreacją salonu, lecz „towarzyską śmiercią” bywalca, która musi być tym widoczniejsza, im bardziej zażyłe i bliskie były dotychczasowe stosunki. „Towarzyskie zwłoki”, w kierunku których środowisko odwraca uwagę, mają przesłonić potencjalną kompromitację, mogącą nastąpić na skutek skojarzenia z osobnikiem. Stąd konieczność ciągłego podkreślania obcości, inności i dystansu, służąca przede wszystkim ratowaniu, a nie kreowaniu zagrożonego oblicza salonu. Podobnie celem takiego „wywołania” nie jest określenie, kim lub czym jest osobnik, lecz kim lub czym nie jest. Innymi słowy, degradowanie wyrzucenie nie ma na celu orzeczenia i wpisania zachowania osobnika we właściwy porządek czy kulturę, ale konstatację jego niewłaściwości i niekulturalności.

Tak – rozbić, zniszczyć salon dlatego jest niepodobierstwem, że salon natychmiast wyrzuca za drzwi wszystkich, którzy nie są salonowi.

[...] salon, właśnie dlatego, że dystynkcja jest jego naczelnym zadaniem, udaje, że nic o tym nie wie, przyjmuje że dystynkcja jest czymś wrodzonym wszystkim bywalcom jego!¹¹

¹⁰ Na temat skandalu z perspektywy „pierwotnej równości” zob. L. Neuger: *Polskość jako cel*. „Teksty Drugie” 1991, nr 1/2.

¹¹ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956*. W: *Idem: Dzieła*. Kraków 1988, T. 7, s. 81.

– pisał przy okazji wspomnień z wizyty u księcia Gaetano Witold Gombrowicz. Wnioski te są bez wątpienia błyskotliwie trafne. Kreacja przez zaniegowanie, jaką przyjął bohater-narrator i autor *Dzienników*, wymagała bardzo starannego rozpoznania „dystynkcji” – roli, w którą się gra¹².

Nie należy jednak ograniczać „salonu” tylko do pewnej „sfery towarzyskiej”. Parafrazując Gombrowiczowski schemat, można by według niego rozpoznawać każdą anatemę, dokonywaną przez środowisko, które chroniąc swój, nie zawsze sformalizowany porządek (system)¹³, „natychmiast wyrzuca za drzwi” wszystkich „nieporządných” osobników. Samo dopuszczenie obecności człowieka, swoim działaniem nie przystającego do obowiązujących norm, bez jasno określonej funkcji „gościa”, grozi zniszczeniem systemu. Tymczasowość, wpisana niejako w pojęcie (rolę) „gościa”, daje – z jednej strony – możliwość uznania niewygodnej obecności za niepożądaną, z drugiej – określa trwanie owej obecności tylko do pewnego momentu. Mówiąc inaczej, tymczasowość ustala rozmiar „niewłaściwości”, która ograniczona staje się „do wytrzymania” i chociaż nie mieści się w porządku, może „zmieścić się w głowie” – stać się „do pomyślenia”. Istnienie w sposób, w jaki istnieć się nie powinno, posiada naturalne dla „gościa” ograniczenie. Koniec wizyty wyznacza koniec „niewłaściwości”. W tym celu nie trzeba „wyrzucać za drzwi”. Wystarczy ich drugi raz nie otworzyć. Niemniej gdy osobnik jawi się jako „bywalec”, wówczas relegacja staje się nieunikniona. Jednakże w ten sposób usuwano nie tylko „salonowców”, ale również „obcych”. Zagrożone obecnością „typifikowanie”, powodujące zakwestionowanie „przekonania o uporządkowaniu świata”, wynikało właśnie z braku jasno określonej funkcji, pozwalającej „czytać” osobnika jako „innego”. Niepożądany „gość”, którego końca „wizyty” nie można się było spodziewać, przyjmował funkcję „rezydenta”. Przed takim nie sposób zamknąć „drzwi” – takiego trzeba „wyrzucić”. Agresja krytyków demaskujących zagrażający społeczeństwu „żydowsko-bolszewicko-masoński spisek” czy ujawniających „chorobę” pisarza nie była wymierzona w tych, których „inność” nie budziła wątpliwości. Prawdziwym niebezpieczeństwem stawał się ten, którego „obcość” nie była rozpoznawalna na pierwszy rzut oka, a więc ten, kto mógłby się wydać „bywalcem” społeczności. Z tej perspektywy ekscentryczność czy eskapizm pisarza nie były pojmowane jako de-

¹² „Dystynkcję” traktuję tutaj, zapewne zgodnie z koncepcją Gombrowicza, dwuznacznie: jako „dystygnowanie”, czyli swoistą dla „salonowej wyższości” wyniosłość, i jako środowiskowy wyznacznik, tzn. jako „dystynktywność”.

¹³ Najlepszym przykładem tak rozumianego porządku nieformalnego i sformalizowanego jest chyba różnica między etykietą czy konwenansem a protokołem.

monstrowanie indywidualizmu lub złożoności struktury tworzącej społeczeństwo, lecz jako działanie aspołeczne. Równie niebezpieczne mogły się okazać próby przejścia relegowanego pisarza do innego środowiska. Ujawnienie przez Zegadłowicza w czasie batalii o *Zmory* swoich sympatii komunistycznych spowodowało natychmiast reakcję środowisk lewicowych, odmawiających pisarzowi akceptacji¹⁴. W ten sam sposób Żółkiewski dokonał relegacji „arystokratycznego krytyka”, uznając jego działanie za anachroniczne i nie mieszczące się w nowej, „demokratycznej” kulturze literackiej.

Degradacja na skutek „wyrzucenia” następuje niejako w sposób naturalny. Założenie pierwotnej „wyższości” nie wynika z przeświadczenia o usytuowaniu „ponad” jakimś innym poziomem. Wyrasta ono z przekonania, że poza własnym środowiskiem w ogóle nic nie istnieje. Opozycja między „wyższością” i „niskością” jest więc opozycją między porządkiem i chaosem, kulturą i brakiem kultury, systemem i niesystemowością. Usunięcie osobnika z jedyne go środowiska będącego gwarantem „uporządkowania” oznacza wtrącenie w nicość. Świat „za drzwiami” może intrygować. Jednakże porządek właściwego „świata salonu” nie pozwala na nic, ponad życzliwą obserwację. „Wyrzucenie” skompromitowanego „bywalca” nie jest przeniesieniem w świat „inny”, lecz jest pozbawieniem właściwości. A to przecież kara szczególnie drastyczna. „Za drzwiami”, gdzie ląduje usunięty osobnik, jest tylko chaos, „płacz i zgrzytanie zębów”.

Terytorium „salonu” jest dosyć szczególne. Oczywiście, nadużyciem byłoby uznanie działania bywalców jako aspirującego do podporządkowania „salonowym regułom” całego świata. Zamykając się w obrębie „drzwi”, tworzyli tylko własny świat, doskonalszy od zewnętrznego, gdyż na swój sposób kompletny – czytelny i przejrzysty. Reguły, które tu panują, gościowi (przybyszowi) mogące wydać się nazbyt sztywne i kępujące, w rzeczywistości są jedynie stałe. Dzięki podporządkowaniu się nim, to znaczy dzięki wpisaniu się we właściwą rolę, możliwe staje się uniknięcie niepożądanych „awarii”. W istocie salon jest jedynie sztywnością środowiska, wynikającą ze spójności jego struktury. Nie jest więc całym światem, lecz swego rodzaju „nakładką” na świat, ograniczającą właściwe terytorium do tego, co można (daje się) starannie uporządkować. Niepokój, jaki towarzyszy obserwowaniu wyznaczających kres horyzontu świadomości „drzwi”, jest w istocie lękiem przed bezpowrotną utratą ładu – mniejsza o to, jaką mu nadać nazwę: porządku, struktury, kultury, systemu czy prawa. Tak rozumianą kategorią „salonu” można obdarzyć każde niemal działanie,

¹⁴ Zob. oprócz cytowanych recenzji J. N. Millera i I. Fika oświadczenie: *Pan Zegadłowicz jako „chłopski pisarz”*. „Piast” 1937, nr 7. Przedruk pod tym samym tytułem w: „Polonia” z dn. 10 II 1937.

zmierzające do usystematyzowania, według z góry przyjętego schematu (porządku), rzeczywistości.

Środowiskowa hermetyczność nie jest więc wadą, ale jedynie skutkiem ścisłości reguł. Każda zatem rzeczywistość, opatrzona precyzyjnym ją epitetem lub wyrażona w postaci „właściwszej” nazwy, staje się „terytorium”, na którym panuje odpowiedniejszy od zewnętrznego porządek. Gdyby według praw ogólnych można było odczytać całą, złożoną rzeczywistość, działania precyzyjne byłyby pozbawione sensu. Nie ma zresztą powodu, aby szukać uprawdopodobnienia tej zasady na zewnątrz, skoro podlega im w ten sposób „terytorium” literatury, a mówiąc dokładniej – „literackości”.

Rafy modelowe

„Arystokratyczny typ kultury”, traktowany przez Żółkiewskiego jako „kontynuacja długiej, szesnastowiecznej tradycji krytyki wszelkich przejawów demokratyzacji kultury”¹⁵, stanowi swoisty odpowiednik „salonu”. Zarzucanym przez autora *Kultury literackiej* postawie tego typu jest ograniczenie „horyzontów literackich” tylko do „gustów literackich czytanych Polaków”, to znaczy skupienie się na literaturze „obiegu wysokoartystycznego” i zlekceważeniu „obiegów masowych” jako nieartystycznych. Pretensje nie dotyczą co prawda „wyrzucania za drzwi”, lecz „nieotwierania drzwi” na nową, szerszą i bardziej złożoną rzeczywistość po roku 1918, kiedy „kształtuje się na ziemiach naszych masowy typ kultury literackiej, toczy się walka o jej nowy styl”¹⁶.

Ograniczenie jest jednak pozorne. W istocie bowiem Żółkiewski posługuje się tą samą, kwestionowaną przez siebie, metodą. Uznając „masowy typ kultury literackiej”, za obowiązujący po roku 1918, zakłada tym samym, że postawa Przesmyckiego nie mieści się w nim i wskazuje właściwsze jej miejsce – przełom XIX i XX wieku. Nie tyle więc o rzeczywistość kultury literackiej dwudziestolecia tutaj chodzi, ile o jej model – o sposób jej postrzegania i interpretacji. Żółkiewski sam zresztą dostrzega niebezpieczeństwo wynikające z „modelowania” i stara się go unikać. Przykładem mogą być uwagi dotyczące niemożliwości przyjęcia „jakiegoś jednego modelu

¹⁵ S. Żółkiewski: *Kultura literacka 1918–1932...*, s. 75.

¹⁶ Ibidem, s. 11.

przeciętnego czytelnika, o przeciętnych gustach, których – jak wiadomo – nie ma na świecie”¹⁷.

Działanie badacza nie polega jednakże na całkowitej rezygnacji z „modelowania”, lecz na możliwie szerokiej perspektywie obserwacji, pozwalającej na uchwycenie rzeczywistości w jej złożonej, wieloaspektowej strukturze. W konsekwencji „masowy typ kultury literackiej” jest swoistym „złożonym modelem” rzeczywistości. Rozpatrywany pod tym kątem „arystokratyzm”, zawężający pojęcie „literackości” tylko do obiegu „wysokoartystycznego”, pomimo rozległości perspektywy, nie zmieści się w niej jako zbyt jednolity.

Można by za Tocquevillem stwierdzić: „Oto rafa literatury ustroju demokratycznego.” Faktycznie sprawa wygląda nieco inaczej. Nieprzystawalność „krytyka-arystokraty” do świata kultury literackiej po roku 1918 nie wynika z obiektywnie traktowanej rzeczywistości. Działalność Przesmyckiego „arystokraty”, chociaż anachroniczna, miała swoje miejsce w dwudziestoleciu i absurdem byłoby twierdzić inaczej. Właściwsze jej umiejscowienie przed rokiem 1918 nie oznacza usunięcia jej z rzeczywistości międzywojennej „kultury literackiej” w ogóle, lecz usunięcie z jej „kształtującego się masowego typu”. To nie „rafa literatury ustroju demokratycznego”. To „rafa typifikowania” lub – mówiąc dokładniej – margines rzeczywistości wymykającej się każdej próbie jej „modelowania”. To właśnie ów margines, który nie mieszcząc się w systemie, „nie mieści się w głowie”, a przy woli czytelnika może – chociaż nie musi – wywołać protesty i zostać uznany za skandal.

Wątpliwości towarzyszące Żółkiewskiemu nie przypominają, oczywiście, atmosfery towarzyszącej skandalowi. W sumie trudno nawet mówić o „wyrzucaniu” niepożądanego krytyka. Badacz dostrzega oraz uznaje „ogromny i zasłużony autorytet” pisarza. „Antydemokratyczny arystokratyzm” Przesmyckiego wymykał się „kształtującemu” – lecz „jako zadanie na przyszłość” już obowiązującemu¹⁸ – „masowemu typowi kultury literackiej”.

Daleko stąd do traktowania owego „marginesu” jako błędu. Stanowi on konsekwencję, niejako wpisaną w działanie każdego badacza podejmującego trud klasyfikacji rzeczywistości. Niemniej czy ów model „arystokratyzmu”, ograniczającego się tylko do zagadnień bezpośrednio związanych z literaturą, w istocie należy uznawać za anachroniczny? Oto bowiem, w jednym z nowszych tekstów podejmujących problem „integracji badań nad tzw. komunikacją literacką” Kazimierz Bartoszyński w następujący

¹⁷ S. Żółkiewski: *Kultura literacka...*, s. 65.

¹⁸ Zob. Idem: *Kultura literacka 1918–1932...*, s. 11.

sposób określa status „zewnętrzności wobec tekstu literackiego”: „Można bowiem – po pierwsze – doszukiwać się w samych komunikatach elementów takich, jak nadawca i odbiorca oraz sytuacja komunikacji pragmatycznej wewnątrztekstowej. Można – po wtóre – zainteresować się autentyczną, pozatekstową sferą nadania i odbioru. Sfera ta jednak – przy całej zewnętrzności wobec tekstu literackiego – rozpatrywana tu będzie w sposób ograniczony: jedynie jako to, co może być nazwane »uniwersum literackości«, lub jako »kultura literacka«. [...] »Zewnętrzny« wobec tekstu nadawca i »wewnętrzny« jego odbiorca nie są w tym rozumieniu realnymi osobami, lecz jedynie pewnymi aspektami czy rolami takich osób. Chodzi tu więc jedynie o »literackie« role rzeczywistych ludzi: o role czytelników tekstów, »znawców« czy »posiadaczy« pewnych kodów i konwencji literackich, »sędziów« ferujących literackie oceny.”¹⁹

Terytorium ograniczone jedynie do „uniwersum literackości” może do złudzenia przypominać „salon”. Rozdane z góry „»literackie« role”, nie przypisane działaniu, które należałoby uznać za „komunikację”, lecz według których określa się status nadawcy i odbiorcy, zaczynają funkcjonować na podobieństwo „dystynkcji”. Ustalenie to pozwala w miarę jednoznacznie określić, czy ma się do czynienia z aktem komunikacji literackiej, czy inną formą „międzyludzkiego porozumienia”. Jednakże znowu poza nawiasem, a więc niejako „za drzwiami”, pozostaje ów „margines”, gdzie mieszczą się ci, którzy pomimo wysiłku nie nawiązują „właściwego” kontaktu lub z tego kontaktu rezygnują. Gdzie zatem ich miejsce i jaki ich status? Nie ulega przecież wątpliwości, że tacy uczestnicy komunikacji, pomimo niewpisania się w „»literacką« rolę”, również istnieją.

Bartoszyński pozostawia „margines” poza sferą rozważań. Zresztą problem ten z reguły nie znajduje uznania badaczy poświęcających swoją uwagę procesowi odbioru dzieła literackiego. „Awary komunikacji literackiej” towarzyszące skandalowi czy wręcz stające się jego przyczyną, nie służą nie tylko „integracji badań”, ale w ogóle badaniom. Wypełniają więc ów „margines” z reguły dosyć lakoniczne określenia, takie jak: „czytelnik prostoduszny”, „czytelnik nieoczytany”, „czytelnik niewyrafinowany” albo „biedny masowy marzyciel”.

Nieco więcej uwagi poświęcili im Michał Głowiński i Edward Balcerzan. Pierwszy ustalając kategorię „ograniczonego stylu odbioru”²⁰, drugi mówiąc

¹⁹ K. Bartoszyński: *O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992, s. 121.

²⁰ M. Głowiński: *Świadectwa i style odbioru*. W: *Idem: Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 133–134.

o „lekturze prymitywnej”²¹. Niemniej i tutaj pojęcia te nie określają czytelnika nie akceptującego czy nie rozumiejącego tekstu, lecz pewną zawężoną realizację „roli” odbiorcy. Mówiąc dokładniej, określają ową ograniczoną zdolność akceptacji lub zrozumienia dzieła, która umożliwia jeszcze traktowanie takiej postaci lektury jako odbioru. Na tym koniec „marginesu”. A co dalej?

Relacja między nadawcą i odbiorcą, przyjęcie „literackich” ról”, polegających na „znajomości czy posiadaniu pewnych kodów i konwencji literackich”, sprawia, że proces komunikacji literackiej staje się swoistym „rytuałem”²². Znalezienie się w obrębie „uniwersum literackości” jest możliwe nie przez nabycie nawet, lecz posiadanie zdolności umożliwiających zrozumienie i akceptację. Ten, kto tej „roli” nie podoła, w „świecie literackim” nie istnieje. Jednakże taki „świat” z góry wyklucza wszelkie „awarie” i „kryzysy idei”. Gdzie zatem miejsce dla skandalu? Towarzyszące mu reakcje na tyle przeczą temu, co uznaje się za komunikację literacką, iż należałoby się zastanowić, czy ów problem w ogóle powinien być rozpatrywany na tym obszarze. A jednak owa hermetyczność „uniwersum literackości” pozwala dokonać pewnych ustaleń. Paradoks skandalu polega bowiem na tym, że poza określonym „uniwersum” tak naprawdę nie istnieje²³.

W przypadku skandalu w salonie nie chodziło o określenie, kim ktoś lub czym coś jest. Podobnie będzie się działo tutaj. Obowiązują te same reguły. Zmienia się tylko charakter „ról”. Wystarczy za odpowiednik salonowego „bywalca” uznać „»znawcę« czy »posiadacza« pewnych kodów i konwencji literackich”, czyli „właściwego” uczestnika procesu komunikacji, a za odpowiednik „parweniusza” – osobę pozbawioną kompetencji. Dalej wszystko jest proste. Tak jak dla salonu nie był skandalem jedynie fakt prostactwa, tak tutaj nie będzie nim brak kompetencji, lecz niekompetencja uczestnika procesu komunikacji. Ona stanowi „dysfunkcję” określającą przynależność do „uniwersum literackości”. Niewpisanie się w „rolę”, zaprojektowaną przez „model” sytuacji komunikacyjnej, powoduje utratę statusu jej uczestnika. Ale też tylko tyle. Wypadnięcie z „roli” nie oznacza bowiem nieuczestniczenia w „międzyludzkim porozumieniu”, lecz jego konkret-

²¹ E. Balcerzan: *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1977, s. 88.

²² Za jedną z propozycji nazwania tak rozumianego rytuału można by uznać „teatralizację komunikacji i życia literackiego”. Zob. M. Zaleski: *O kłopotach, jakie biorą się z nadmiaru czytelników*. W: *Problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz. Wrocław 1986; także: E. Burns: *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*. Przekł. M. Holzhausen. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4.

²³ Zob. M. Tramer: *Próba reanimacji skandalu – czyli o pewnej konsekwencji wynikającej z niepornograficzności „Pornografii” Witolda Gombrowicza*. W: *Zmierzch świata? Artystyczne wizje współczesnych przemian kulturowych*. Red. D. Ossowska. Olsztyn 1997.

nym przypadku. Nie o to więc chodzi, że „porozumienie” takie może nie być „literackie”, ale o to, że jest „nieliterackie”. Jednakże skoro kategorie odbiorcy i czytelnika zostały zarezerwowane dla „»literackich« ról”, a ich użycie uwarunkowane jest zdolnością akceptacji i zrozumienia tekstu, to swoisty kontakt, towarzyszący skandalowej „awarii procesu komunikacji”, nie będzie ani czytaniem, ani odbiorem. Brak zainteresowania nim, pomimo iż rozgrywa się wokół tekstu, nie wynika przecież z braku zainteresowania dla innej formy „porozumienia”, lecz jest konsekwencją uwagi skupionej tylko na komunikacji literackiej. Ten niuans odgrywa naprawdę zasadniczą rolę.

Fakt zaistnienia takiej sytuacji w konkretnym momencie nie pozwala na całkowite usunięcie poza „uniwersum”. Jednakże określenie pewnych „ról” umożliwia jej wykluczenie z „uniwersum literackości”. Innymi słowy, sytuacja nie zyskuje uwagi badacza nie dlatego, że jest inna, ale dlatego, że jest „nieliteracka”. Rozpatrywana pod tym kątem forma lektury nie akceptującej tekstu nie uzyskuje statusu innego czytania czy innego odbioru, lecz staje się „nieczytaniem” i „nieodbiorem”.

Wolno zatem sądzić, że rozpatrywanie skandalu według sytuacji „modelowej” nie jest możliwe. Zjawisko to wymaga bowiem analizy sytuacji z uwzględnieniem wieloaspektowej, złożonej, często nieobliczalnej rzeczywistości. Uczestnik procesu komunikacji, ograniczony tylko do teoretycznego terminu „(mniejsza o nazwy)”, nie może wziąć udziału w skandalu, gdyż tak naprawdę nie istnieje. Określony „»literacką« rolą” odbiorca nie krzyczy i nie protestuje – nie po to został stworzony. Teoria nie służy nieporozumieniom, lecz je wyjaśnia. Wszelkie „awarie” i „kryzysy idei” są domeną owego „marginesu”, który „w głowie się nie mieści”; jest „nie do pomyślenia”, ale czasami nadaje się do opisanja.

I właśnie dlatego pęknięcie statycznej struktury, spowodowane nagłym wdarcie się rzeczywistości, odbierane jest jako destrukcja, chaos, katastrofa i nazywane „wybuchem”. Bo w taki przede wszystkim sposób język polski określa „robienie się” skandalu. Z tego również powodu skandal nie „dzieje się” w systemie, lecz obok / wobec niego. I dlatego w końcu „bohaterami-ofiarami” skandalu są tylko realni – nieobliczalni i nieprzewidywalni, jak awantura, którą tworzą – uczestnicy. A chociaż ich reakcje mieszczą się w swoistym rytuale, mającym na celu wykluczenie „niewłaściwości” ze swojego „świata”, to jednak nie są one niczym innym, jak ucieczką przed wieloznaczną rzeczywistością w – na miarę świadomości – ustabilizowane i uporządkowane „uniwersum” – „uniwersum do pomyślenia”.

W „integracji badań” na skandal nie ma miejsca. Stworzone przez Barto-
szyńskiego pojęcie „uniwersum literackości” jest kategorią badawczą i tylko

takiemu działaniu ma służyć. Przeniesione jednak na teren krytyki literackiej zyskuje zupełnie inny, gdyż bardziej rzeczywisty, charakter. „»Literackie« role”, stanowiące specyficzne „dystynkcje”, tutaj stają się obowiązkiem, a krzyk lub pełne dezaprobaty milczenie, towarzyszące wyrzucaniu „za drzwi literackiego świata”, określonego horyzontem świadomości realnych uczestników skandalowego nieporozumienia, uzyskuje właściwą sobie akustykę i znaczenie. Najwyższy zatem czas powrócić do rzeczywistości.

Nieliterackie wyrażenia

Wśród przyczyn „awarii komunikacji literackiej”, już na poziomie języka wzbudzających opór czytelników i w konsekwencji wywołujących protesty, miejsce znamienne bez wątpienia zajmował repertuar pewnego typu „jednostek leksykalnych, za pomocą których mówiący [jeszcze „lepiej” piszący – M. T.] mógł w sposób spontaniczny ujawniać swoje emocje względem czegoś lub kogoś, nie przekazując żadnej informacji”²⁴, czy też, gdy piszący demonstrując ten sam stosunek do przedmiotu uwagi, „łamał przy tym tabu językowe”²⁵. Tymi, zdefiniowanymi pokrótce, „jednostkami leksykalnymi” były oczywiście przekleństwa i wulgaryzmy. Przyczyna ich skandalicznej awaryjności jest ewidentna. Pierwsze, będąc „wyrażeniem semantycznie (informacyjnie) pustym”, w przypadku komunikacji rozumianej przede wszystkim jako proces przekazywania informacji, stają się tym, co Balcerzan przy schemacie skandalu nazwał „znakiem pozbawionym własnego kodu”. Można by nawet (przy pewnym uproszczeniu) zaryzykować stwierdzenie, że stają się „wyrażeniami” niepotrzebnymi i zbędnymi. Skandaliczność wulgaryzmu natomiast zawiera się już w jego etymologii. Pejoratywny sens rzeczownika „vulgus”, od którego utworzona została nazwa dla pewnego typu „wyrażeń”, związany był z nieokreśloną i nieobliczalną ilością ludzi. Język łaciński określał w ten sposób wielkość nie mieszczącą się w żadnym z możliwych „do pomyślenia” porządków (systemów). „Wulgarność” jest więc dwojakim przyznaniem się języka do słabości. Z jednej strony, używając mało precyzyjnego określenia, próbuje nazwać to, co „nie do nazwania”. Z drugiej strony – sprawa wygląda podobnie. Już samo wykorzystanie wulgarnego

²⁴ M. Grochowski: *Wstęp*. W: Idem: *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Warszawa 1995, s. 13.

²⁵ Ibidem, s. 15.

„wyrażenia” mówi, że użytkownik zetknął się z taką rzeczywistością, na nazwanie której nie znajduje w swoim słowniku innego określenia, jak tylko łamiące „językowe tabu”. Wykroczenie poza normę językową wynikało z konieczności nazwania wykraczającej poza normę rzeczywistości.

Dzieje się tak jednakże tylko wówczas, gdy istnienie „językowego tabu” jest respektowane. Jedynie w takim wypadku wulgaryzm funkcjonuje na podobieństwo rzeczywistości, która istnieje tylko o tyle i tylko dlatego, że istnieć nie powinna. W języku środowiskowym, dopuszczającym korzystanie z bardziej „dosadnych” słów, wulgaryzm mieszcząc się we właściwym porządku, traci status „wyrażenia łamiącego obowiązującą w danej zbiorowości konwencję kulturową”. Jednakże to już zadanie dla kogoś innego. Przy skandalu wywołanym wykorzystaniem w tekście literackim pewnego typu słów nie chodziło przecież o znalezienie im właściwego porządku.

Rzadko się zdarzało, aby oburzony zbyt dosadnymi „wyrażeniami” krytyk, tak wyraźnie przedstawił swoje pretensje, jak to uczynił protestujący przeciwko publikacji *Dnia rekruta* Stanisław Ciechomski. Swoją atak przeprowadził z wojskową precyzją, godną nie tylko recenzenta „Polski Zbrojnej”, ale również oficerskich stopni pozostałych kolegów redakcyjnych, biorących udział w działaniach wymierzonych w skandaliczne opowiadanie i publikujące je „Wiadomości Literackie”. Najpierw dokładnie określił swoją pozycję strategiczną:

Po pierwsze — jako jednego z nienajgłupszych odbiorców literatury, czy sztuki, a po drugie — jako jednego z tych, którzy przeszli ciężki i twardy kurs rekrucki.

Nie po to jednakże, by eksponować swoją osobę, lecz by móc dobitniej sformułować kapitalny i jedyny w swoim rodzaju zarzut:

Pan nie wie czym jest przekleństwo w koszarach, na ćwiczeniach w marszu, w okopach. W różnej sytuacji jedno i to samo przekleństwo ma różną wartość i charakter.

Przekleństwa w wojsku mogą tworzyć poezję, ale przekleństwa, przeniesione na inny teren stają się tylko łachmanem, brudnym słowem, kupą gnoju.²⁶

Ciechomski nie dyskredytował „wątpliwych ozdobników” w ogóle, lecz przypisywał im właściwy porządek. W istocie więc nie robił nic innego, jak określał dwa typy kodu językowego. Obydwa równouprawnione i dopuszczalne, ale jednocześnie wzajemnie nietożsame.

²⁶ S. Ciechomski: *Protest*. „Polska Zbrojna” 1934, nr 313. Przekleństwo i wulgaryzm nie zostały przez autora recenzji rozróżnione.

Próżno byłoby jednak szukać ich dokładnej charakterystyki. Trudno więc powiedzieć, na czym polegała dopuszczalność używania wulgaryzmów w języku właściwym „kulturze wojskowej”. Wiadomo jedynie, że były w nim tak silnie oswojone, iż nie tylko stawały się pełnowartościowym znakiem, ale wręcz „mogły tworzyć poezję”. Sytuacja taka była jednak zarezerwowana wyłącznie dla języka żołnierskiego. Świadczy o tym stwierdzenie recenzenta, że słowa takie w wyniku „przeniesienia na inny teren” „stają się łachmanem i kupą gnoju”. Przekleństwo zostało więc zawłaszczone. „Kultura wojskowa” – według koncepcji Ciechomskiego – nie tylko dopuszczała używanie pewnego typu „wyrażeń”. Dosadne słowa były tej kulturze wręcz właściwe. Wulgarność nie zawierała się w samym słowie, lecz była konsekwencją jego użycia w niewłaściwym miejscu, to znaczy wszędzie poza wojskiem. Wolno było takich „wyrażeń” używać, ale tylko w odpowiednim miejscu i wśród odpowiednich ludzi. Język środowiska żołnierskiego stawał się poniekąd językiem elitarnym. Ciechomski dopatrywał się nawet związku wulgarności z upublicznieniem przekleństwa.

Sformułowane przeciwko *Dniu rekruta* zarzuty oprócz niewłaściwości samego opowiadania dotyczyły również „nieksiążkowego” sposobu jego publikacji.

[...] nie zdoła Pan zrozumieć, że książka i artykuł to nie jest jedno i to samo. Książka, to rzecz zamknięta, ma swoje cztery ściany i akcja jej odbywa się niejako przy drzwiach zamkniętych. [...] książka jest pisana dla pewnych warstw, dla pewnych ludzi, dla pewnych umysłów...

Z artykułami, czy prasą w ogóle, rzecz ma się inaczej. Artykuł czyta szeroka publiczność, artykuł jest natrętny, agresywny.²⁷

„Przeniesienie” przekleństwa na „inny teren”, w czym dopatrywał się recenzent przyczyny wulgarności, stało się równocześnie „wyniesieniem” słowa poza „drzwi”, w obrębie których powinno się mieścić. To, co można mówić tylko w cztery oczy (lub w obrębie „czterech ścian”), zostało tu powiedziane głośno i publicznie. Do gorszącego zafałszowania rzeczywistości i wulgarności doszedł jeszcze jeden zarzut – niedyskrecji. Wyniesienie pewnej rzeczywistości poza teren koszar i brak troski o właściwego adresata było zdradzeniem tajemnicy. Niebezpieczeństwo polegało na tym, że gdzie indziej mogła być „rozmaicie, bardzo rozmaicie tłumaczona”²⁸.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Przykładem ostrożności wymuszonej publikacją kontrowersyjnego tekstu mogą być również „poprawki”, jakich dokonał M. Grydzewski w ostatnim z drukowanych przed edycją książkową

Na temat „innego terenu”, gdzie przekleństwo stawalo się „brudnym słowem”, recenzent pozostawił jeszcze mniej informacji. Jego identyfikacja nie była zresztą istotna. Na jakimkolwiek „innym terenie” poza wojskowym, przekleństwo stawalo się znakiem pozbawionym „własnego”, a zarazem „właściwego” kodu. Nieważne gdzie. Wszędzie poza wojskiem, to znaczy nigdzie.

Brak dokładnej charakterystyki różnych typów „terenu” nie oznaczał wcale braku precyzji. Rezygnacja z omówienia specyfiki „żołnierskiej kultury” niczemu nie uchybiała. W końcu protest nie dotyczył wojska, lecz tekstu literackiego. Wywód na temat tego, czym jest literatura jako „inny”, niewłaściwy dla przeklinania „teren”, również nie miałby większego znaczenia. Nie chodziło przecież o ustalenie ani kim jest autor skandalicznego opowiadania, ani czym jest jego dzieło, ani tym bardziej kim jest się samemu. Swoją prezentację ograniczył Ciechomski do jednego zdania i zapewne nie dyktowała jej chęć autokreacji, lecz strategia. Ustalenie pozycji „znawcy” i „posiadacza” obu kodów umożliwiało orzeczenie nieprzystawalności tekstu opowiadania do żadnego z nich. I o to tak naprawdę chodziło. Celem *Protestu* nie było orzeczenie, kim jest Uniłowski lub czym jest jego opowiadanie, ale możliwie precyzyjne ustalenie, kim nie jest. Identyfikacja polegała jedynie na starannej negacji. Z jednej strony na dyskredytacji znajomości żołnierskiego życia:

Co to dużo gadać! Daltonista ma większe pojęcie o kolorach, niż Pan o wojsku, o życiu koszarowym.

Z drugiej, na zakwestionowaniu literackich umiejętności pisarza, gdyż w tekście opowiadania:

[...] coś tam nie rymowało, było czegoś brak, coś się tam o coś zahaczało.

Dokonana przez Ciechomskiego identyfikacja negatywna nie ograniczyła się nawet do jednoznacznego stwierdzenia, że Uniłowski nie jest ani rekrutem, ani pisarzem. Precyzja zaprzeczenia polegała na jego niejednoznaczności. Tę o wiele lepiej wyrażała wątpliwość:

fragmencie *Zmór* Zegadłowicza. Zresztą wyjaśniający autorowi konieczność „wyczyszczenia” tekstu list wydaje się do złudzenia przypominać zarzuty Ciechomskiego: „Przesyłam korektę z prośbą o szybki zwrot; pozwoliłem sobie na kilka retuszy ze względu na drastyczność pewnych wyrażen – co innego książka, co innego czasopismo.” – List M. Grydzewskiego do E. Zegadłowicza z 23 lipca 1935 roku znajduje się w Pracowni Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Może Pan jest za mało żołnierzem, albo za mało literatem.
Nie wiem.²⁹

Lakoniczność stwierdzenia „zabójca”. Staranna niedokładność charakterystyki, oprócz uznania, że taka postawa pisarza „przekracza ludzkie pojęcie”, uderzała argumentem dla przeciwnika najbardziej dobitnym – lekceważeniem.

W przeciwieństwie do wszystkich niemalże pozostałych osób zaangażowanych w awanturę wokół publikacji opowiadania Uniłowskiego Ciechomski nie domagał się żadnych zewnętrznych form represji od „czynników, które [...] przeciwdziałać powinny rozpowszechnianiu steku bzdur, ubrane go w soczyste, wulgarne słowa”³⁰, czy rezygnacji z prenumeraty „Wiadomości Literackich”, publikujących „niesłychany w treści i w formie *Dzień rekruta*”³¹. Nie potępiał „świadomej roboty wywrotowej” czy „obrazy munduru”. Zrezygnował nawet ze szczegółu, który dla innych stał się główną przyczyną skandalu – publikacji opowiadania 11 listopada.

Każdy kulturalny pisarz – pouczał protestujący recenzent – ustosunkuje się do swojego artykułu tak, aby nie zrobić z niego dziewczki. Pan o tym zapomniał.³²

Opowiadanie zostało uznane przez „nienajgłupszego odbiorcę literatury” za złe nie dlatego, że było szkodliwe, lecz ze względu na jego niską wartość artystyczną. Ciechomski kwestionując kompetencję w zakresie znajomości „kultury wojskowej” i „kultury literackiej” pozbawiał tym samym Uniłowskiego „dystynkcji” pisarza. Nie relegował pisarza ze społeczeństwa. Identyfikując go za pomocą wątpliwości, orzekał, że autor skandalicznego *Dnia rekruta* nie mieścił się ani na „terenie kultury koszarowej”, ani, co gorsza,

²⁹ S. Ciechomski: *Protest...*

³⁰ mp.: *Nie trzeba nam od was uznania...* „Polska Zbrojna” 1934, nr 313.

³¹ Oświadczenie o rezygnacji z prenumeraty „Wiadomości Literackich” publikowanych w cyklu: *Kto następny?* „Polska Zbrojna” 1934, nr 320 [podpis.: Komendant Szkoły Podchorążych Kossecki, płk dypl.]. W wyniku publikowanych w „Polsce Zbrojnej” protestów szereg jednostek i organizacji związanych z wojskiem publicznie wymówiło prenumeratę „Wiadomości Literackich”. Oświadczenia przez cały czas trwania awantury, tj. mniej więcej do końca listopada 1934 roku, oprócz „Polski Zbrojnej” drukowała także „Gazeta Polska”. Zob. oświadczenia w „Polsce Zbrojnej” z 1934 roku: ppłk(-) Dunina-Wąsowicza, *Śluszenie!*, nr 316; płk. Mozdyniewicz i zarządu krakowskiego koła „Rodziny Wojskowej”, nr 321. Zob. także: *Bojkot „Wiadomości Literackich” przez wojsko*. „Gazeta Polska” 1934, nr 325; *Bojkot „Wiadomości Literackich”*. „Gazeta Polska” 1934, nr 333; informacja o zakazie kolportowania na terenie jednostek wojskowych „Wiadomości Literackich” wydanym przez dowódcę O.K. IV (Łódzkiego). „Gazeta Polska” 1934, nr 329.

³² S. Ciechomski: *Protest...*

na „terenie kultury literackiej”. Dla Ciechomskiego skandaliczność *Dnia rekruta* nie była skutkiem aspołeczności pisarza, lecz jego niekulturalności. Bo też kim był – oprócz żołnierza – człowiek, który posługiwał się wulgaryzmami. Recenzent nie protestował przeciwko zdradzie społeczeństwa, ale przeciwko zdradzie sztuki. I chociaż represja nie wykraczała poza zarzut, nie oznaczało to, aby była łagodniejsza, od „unormowanych przez kodeksy prawne”. Najwłaściwsze imię nadali jej w *Liście otwartym do Juliana Tuwima* studenci skupieni w „grupie Rościszewskiego”, nazywając „grzechem śmiertelnym przeciwko pięknu”.

[...] Od utworu zaś poetyckiego, jako od dzieła sztuki, nie wymaga się kopii zdjętej z życia, ani bezwzględnej prawdy i zgodności z rzeczywistością, ale wymaga się bezwzględnie – piękna. Ono bowiem jest jedynym sprawdzianem, stanowiącym o przynależności utworu do działu sztuki. Jeżeli utwór wymaganiu temu zadość uczynić nie może, jeżeli brak mu tego elementu – tym samym wydaje wyrok na siebie.

[...] Jest to zarzut podstawowy, dla twórcy zawsze najboleśniejszy (o ile w pysze swej nie bagatelizuje głosów z zewnątrz), dla dzieła – zabójczy.³³

Pomimo zasadniczej różnicy między obydwojma utworami, zarzuty dotyczyły w zasadzie tego samego – „przekroczenia pewnego dozwolonego maksimum swobody wyśłowienia”. Podobnie jak Ciechomski, autorzy *Listu otwartego* nie domagali się „przeciwdziałania rozpowszechnianiu” tekstu wiersza. O ewentualnej szkodliwości nie wypowiedziano ani jednego słowa. Jedynymi represjami były: „relegacja z Parnasu”, „brak rozgrzeszenia”, „zamknięcie chramu sztuki” przed niekulturalnym artystą oraz „wyprawienie z »wilczym biletem« w świat”. Jednakże w przeciwieństwie do wystąpienia Ciechomskiego autorzy *Listu* nie wyodrębniali „terenu”, gdzie „wyrażenia” albo znaczą, albo gorszą.

Przestrzeń identyfikowana przez autorów *Listu* za pomocą takich znaków jak: „chram”, „Parnas”, „poetycki konfesjonał”, „grzech”, „kapłan”, nie pozostawiała wątpliwości, czym jest „prawdziwa Sztuka”. Linia podziału nie przebiegała między dwoma równoprawnymi, chociaż nie tożsamymi „terenami”, lecz między sferą sacrum-piękna i profanum-rzeczywistości. I właśnie do tej drugiej należał zarzucany Tuwimowi

krótkowy realizm obrazów, walczący o lepsze z dosadnością epitetów i określeń, zbijających wszelkie piękno.

³³ *List otwarty do Juliana Tuwima*. „Pro Arte et Studio” 1918, nr 11.

Wulgarność, przynależna rzeczywistości „szarej braci”, pozostawała poza obszarem zainteresowań artysty. Tym razem więc o prawo do używania „wyrażeń” upomnieli się stający w obronie *Wiosny* redaktorzy „Pro Arte et Studio”.

A słowa piękne, zarówno jak brzydkie — pisali w *Odpowiedzi Redakcji na List otwarty* przyszli skamandryci — są uprawnionym środkiem — nie ma żadnego „maksimum swobody wyśłowienia” — jak nie ma granic dla tego, co duch ludzki powiedzieć może i powie jeszcze na pewno.

I jeżeli, jak się już zdarzało, ostupiały wobec Boga człowiek bełkotać zacznie wyrazy beładnie, jeżeli zapomni połowy słów, których się w życiu nauczył i sławić będzie Boga bełkotem — nie znaczy to, aby każdy bełkot był pięknym, ale ten będzie właśnie pięknym i poezją.³⁴

Zdaje się jednak, że lektura *Listu otwartego* dokonana przez redaktorów „Pro Arte et Studio” nie była zbyt dokładna. Zarzuty sformułowane przez „grupę Rościszewskiego” nie dotyczyły bowiem „brzydoty”, lecz braku „piękna”. Słowo „brzydki” pojawiło się w obszernym tekście *Listu* tylko dwa razy: przy okazji „postępu” Mickiewicza „względem kobiety”, kiedy „nazwał ją po imieniu »puchem marnym«”, oraz na określenie „rodzaju negatywnego piękna, »piękna brzydoty«, (np. piękna rasowego mopsa)”. Natomiast potępiana *Wiosna* została uznana za „rzecz wulgarną, brutalną i — niepiękną”. Dla autorów wystąpienia „brzydota” stanowiła kategorię estetyczną. Była przeciwieństwem „piękna właściwego”, ale nie była jego brakiem i jako taka mieściła się systemie estetycznym, nie powodując jego „awarii”. Pretensje nie dotyczyły bowiem istnienia, lecz braku.

„Zdemaskowanie wiosny” — bo tak odczytano wiersz Tuwima — zostało nawet „zapisane na plus utworu”, za „usiłowanie odrzucenia szablonu” i „niebanalność”. Jednakże sposób realizacji koncepcji uznano już za niedopuszczalny.

Tyś, wszakże, demaskując wiosnę — nie tylko zdarł z jej twarzy słoneczną maskę, [...] nie tylkoś zerwał z niej wszystkie barwne welony, w które ją ustrojono, aleś zdarł z niej wszystkie szaty i ukazał nam ją nagą — nie hellerńską boginkę wszakże, cudną nagością marmurowych kształtów, lecz wszechecną nierządnicę, o twarzy wykrzywionej spazmem żądy, o ciele pokrytym ranami i ropiącymi wrzodami.

³⁴ *Odpowiedź Redakcji na List otwarty*. „Pro Arte et Studio” 1918, nr 11. Mieczysław Grydzewski autorstwo tekstu *Odpowiedzi* przypisał Janowi Lechoniowi. Zob. [M. Grydzewski]: *W dziesięciolecie „Czyhania na Boga”. Wojna o „Wiosnę” Tuwima*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 20.

„Nagość”, podobnie jak „brzydota”, również miała dwojaki charakter. Pierwsza to nagość „helleńska”, a więc niejako ubrana w „marmur”. Ta nie pozostawiała jednakże wątpliwości, że będąc „cudną” należała do świata kultury. Gorzej z drugą. O ile „boginka” w zasadzie w ogóle nie posiadała ciała, o tyle „nagość wiosny” była – zdaniem „kolegów-akademików” – autentyczna. A to oznaczało, że nie mieściła się już w „świecie sztuki”, lecz w świecie prawdziwym, rzeczywistym i nieartystycznym. „Bezwzględne wymaganie piękna” od utworu poetyckiego sytuowało „cielesność” na – wykraczającym poza obowiązujący model świata – „marginesie rzeczywistości”. Nikt nie kwestionował tutaj wartości realizmu.

Zdrowo jest czasem odrzucić różowe okulary – postulowali „akademy” – i spojrzeć na rzeczy realnie, ujrzeć je takimi, jakimi są w nagiej swej rzeczywistości.

Jednakże prawda rzeczywista – „bezwzględna” nie należała do świętego „świata piękna”. Pozostawiona we właściwym miejscu, zapewne nie byłaby gorsząca. „Przeniesiona” jednakże do „chramu sztuki” profanowała świętość.

Bezwzględna bowiem prawda, zgodność z istotnym stanem rzeczy, dążność do jak największego zbliżenia się do niego – obowiązują historyka i filozofa, bynajmniej zaś nie artystę, ten bowiem nigdy nie jest, a przynajmniej być nie powinien – fotografem rzeczywistości. Artystę inne stawia się żądania, inny jest jego świat. . .

W tym właśnie „innym świecie”, gdzie „wulgarność” nie znaczy, lecz „szumi” i gorszy, nie zmieścił się Tuwim. Zbliżając się do codzienności „szarej braci” i używając jej języka, być może bardziej adekwatnego, ale na pewno nieliterackiego, postąpił tak, jak „wyrzucany za drzwi” salonowy „bywalec”. Zdradził właściwą swojej „literackiej roli” kulturę. Wykorzystanie języka „tłumu” zostało potraktowane jako rezygnacja z języka właściwego „dystynkcji”. Co prawda autorzy *Listu* twierdzili, że „literatura i sztuka – to nie salon ani tramwaj”. Wynikało to jednak z bardziej zasadniczego niż „towarzyskie obowiązki” charakteru problemu.

W literaturze bowiem – stwierdzali zgorszeni krytycy dwa zdania dalej – obowiązuje nie galanteria – lecz piękno.

Zakwestionowanie „salonu”, który, jak widać, nie różnił się wiele od „tramwaju”, było jedynie odrzuceniem „grzeczności” jako sformalizowane-

go repertuaru zachowań, czyli unormowanego zewnętrznie przez etykietę protokolarną. Nie oznaczało jednak odrzucenia etykiety rytualnej, a więc tej, która funkcjonowała w sposób w pewnym sensie naturalny. Określonej nie znajomością obowiązującej konwencji, ale świadomością, dla której „nie do pomyślenia” było, że można zachować się, a nawet myśleć inaczej.

Za pomocą tego właśnie rytuału „koledzy akademicy”, podobnie Ciechomski w wypadku Uniłowskiego, „relegują z Parnasu” Tuwima za „przekroczenie maksimum swobody wypowiedzi”. Również tutaj, pomimo „próby wnikięcia w istotę utworu”, nie znaleźli krytycy odpowiedzi na postawione pisarzowi pytanie: „Czemuś to uczynił?”. Dociekliwość w przypadku tej wątpliwości była jednak pozorna. Tak jak poprzednio, jedyną możliwą konstatacją umożliwiało zanegowanie. Problemem nie była przecież próba ustalenia „brzydoty” *Wiosny*, lecz „brak piękna”. Różnica polegała tylko na precyzji niedokładności charakterystyki.

W przeciwieństwie do *Listu otwartego* Ciechomski pozostawił alternatywę – „wojsko” albo „literatura”. Uniłowski, chcąc zmieścić się w obydwu, nie zmieścił się nigdzie. Porządki bowiem, czego – zdaniem krytyka – pisarz nie rozumiał, nie przystawały do siebie. Protestujący przeciwko *Wiosnie* nie pozostawili natomiast wyboru, lecz opozycję między „rzeczywistością” i „pięknem”. „Rzeczywistość” jednakże – wzorem Kantowskiego „idealizmu” wobec filozofii – pozostawała zawsze skandalem literatury. Pisarz, który tego nie pojmował, przestawał być pisarzem. Być może więc, parafrazując staranną niedokładność Ciechomskiego, udałoby się wyrazić negację podpisanych pod listem „kolegów akademików” wątpliwością: „Może jesteś Kolego za mało poetą, a może za bardzo człowiekiem.” Obaj pisarze nie dopuścili się przecież „grzechu” przeciwko społeczeństwu, lecz „grzechu przeciwko pięknu”.

Myliłby się jednak ten, kto sądziłby, że wina pisarzy była mniejsza, a forma represji, ograniczonej tylko do „relegacji z Parnasu”, mniej dotkliwa. Cel „protestów”, jak zawsze, stanowiło unicestwienie. Określenia krytyków nie pozostawiały co do tego żadnych wątpliwości. Dyskryminowany wiersz był „poronionym płodem”, „podstawowy zarzut” – „zabójczy”, a „grzech” – „śmiertelny”.

Oburzenie, wynikające z powodu gwałtu dokonanego na sztuce, kwestię estetyki ograniczało jedynie do swojej przyczyny. Poza tym skandal wywołany ujawnieniem niskiej wartości artystycznej utworu literackiego był tak samo nieetyczny, jak skandal literatury społecznej.

W wypadku skandalu ogłaszanego z perspektywy pogwałconych norm społecznych, zazwyczaj całkowicie kwestionowano komunikatywność tek-

stu. I chociaż nadal mógł on pozostawać tekstem literackim, gdyż niejednokrotnie „opisy przyrody były piękne”, a autor posiadał „talent wysokiej miary”, nie przeszkadzało to w uznaniu zła dzieła literackiego, które „ocukrzone i w szumno brzmiące ubrane frazesa” było tym „szkodliwsze, bo napisanym z talentem”. Natomiast w wypadku skandalu orzeczanego przez „krytyka-arystokratę”, dla którego nie istniał inny świat poza „uniwersum literackości”, problem wyglądał inaczej. Tutaj gorszące nie było oderwanie od społeczeństwa, lecz zbyt z nim spoufalenie. Wulgarne „wyrażenia”, w pierwszym przypadku zastępowane chętnie metaforami „higienicznymi”, co najdobitniej ilustrowało ich całkowicie zbędny – „odpadowy” charakter, w drugim przypisywane były jedynie innemu niż literackie środowisku. Zgodnie z postulatami Ciechomskiego, według którego „przekleństwo” umieszczone na właściwym „terenach” mogło „tworzyć poezję”, lub autorów sygnujących *List otwarty do Juliana Tuwima*, uznających możliwość użycia „wyrażeń” przez „fotografujących rzeczywistość” historyków i filozofów, wulgarność nie wykluczała komunikatywności, lecz literackość.

Nie zawsze jednak sytuacja była tak jednoznaczna, jak w przytoczonych przykładach. Zdarzało się, że potępiając dzieło, kwestionowano zarówno jego społeczny, jak i artystyczny charakter. W każdym wypadku jednak, forma najbardziej bezpośredniej represji była taka sama. Czytelnik wymagający od utworu literackiego spełnienia oczekiwań określonych horyzontem jego świadomości brał odwet na wykraczającym poza granicę tolerancji tekście – rezygnował z lektury. W pierwszym wypadku dlatego, że szkodliwa, w drugim – bo wstydy.

Na tym nie kończył się jednak rytuał. Wręcz przeciwnie. Tutaj się dopiero zaczynał. Pomimo ustalenia braku „dystynkcji”, kwalifikujących utwór do „uniwersum literackości” skandaliczne dzieło oraz jego autor byli oceniani i poddawani krytyce z perspektywy literatury. Czy to nie paradoks? Skoro bowiem tekst nie był literacki, najlogiczniejszym rozwiązaniem wydawałoby się, aby rezygnacji z lektury towarzyszyła równocześnie rezygnacja z wypowiedzania się na jego temat. Zdarzało zapewne się, że milczano. Być może nawet częściej protest przyjmował postać bojkotu. Tylko jak uchwycić tę ciszę?

Problem krzyku „arystokratów”, protestujących w imię sztuki przeciwko dziełu nieartystycznemu, pojawił się już u progu dwudziestolecia, przy okazji wystąpienia pikadorczyków na premierze *Pani Chorażyny* Stefana Krzywoszewskiego. Odpowiedzi należałoby zatem szukać tutaj. Ale to już temat na osobny rozdział.

„Po co ten cały krzyk” albo sprawy honorowe

Użyta przez Żółkiewskiego kategoria „arystokracji” na określenie działalności Przesmyckiego miała charakter „krytyki *ex post*”. Z tej perspektywy mogłaby więc budzić wątpliwości co do możliwości wykorzystania jej przy rozważaniach skupiających się na skandalu literatury, które – zgodnie z wcześniejszymi założeniami – powinny dotyczyć przede wszystkim reakcji bezpośrednich. Zastosowanie tego pojęcia nie ograniczało się jednak tylko do odległej w czasie refleksji nad obrazem kultury literackiej okresu międzywojennego, podobnie jak nie ograniczyło się tylko do osoby Przesmyckiego. Użyty przez krytyka zarzut „arystokracji” pojawił się już u progu drugiej Rzeczypospolitej, w trakcie awantury wywołanej wystąpieniem pikadorczyków 21 grudnia 1918 roku na premierze w Teatrze Polskim. Sformułował go w swoim drugim sprawozdaniu z zajścia podczas przedstawienia *Pani Chorażyny* jeden z najgorliwszych przeciwników przyszłych skamandrytów, Władysław Rabski. Biorąc w obronę sztukę Stefana Krzywoszewskiego i zadowoloną ze spektaklu publiczność, potępiał nieudaną próbę zerwania przez protestującą „młodzież literacką” przedstawienia.

Ten gest pogardzających gustami motłochu arystokratów – pisał oburzony sprawozdawca – jest najdziwniejszy w tej właśnie chwili, gdy się tak głośno woła: Z ludem i wszystko dla ludu!³⁵

„Ten gest”, krytykowany przez Rabskiego, może dziwić także w świetle wcześniejszych zarzutów, zbytniego spoufalania się z „szarą bracją”, sformułowanych przez „grupę Rościszewskiego”. W istocie, przy starszej o dziewięć miesięcy awanturze o *Wiosnę* ze strony broniącej wiersza Tuwima redakcji „Pro Arte et Studio” również padły słowa przypominające argumenty zawarte w *Liście otwartym*. Zostały użyte dla odparcia propozycji innej grupy „młodzieży akademickiej”, postulującej objęcie działalności redakcji kontrolą, mającą zapobiec powtórzeniu się publikacji utworów typu „ohydnych w swym wyuzdaniu elaboratów poetyckich p. Tuwima”³⁶.

Nie będziemy się oczywiście spierali, czy pismo nasze jest „wyrazicielem poglądu i myśli ogółu studentów i studentek polskich”, sądzimy raczej, że – nie, z innych co prawda

³⁵ W. Rabski: *Z teatru*. „Kurier Warszawski” 1918, nr 354.

³⁶ *Oświadczenie w sprawie „Pro Arte et Studio”*. „Kurier Warszawski” 1918, nr 122. Cytat z *Protestu studentek*, zachowanego bez oznaczenia w zbiorach J. Tuwima, podaje za: J. Stradeccki: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977, s. 43.

powodów, niż koledzy, którzy nie rozumieją, że pismo literacko-artystyczne w żadnym razie nie może być wyrazicielem poglądów ogółu (!), pod grozą gwałtownego obniżenia się jego poziomu.³⁷

Wbrew pozorom, odżegnywanie się od nieliterackiego „ogółu” nie było wyrazem niekonsekwencji ani wykorzystywania wszystkich możliwych chwytów. Zresztą tego typu podobieństw za chwilę jeszcze przybędzie.

Nie mniej zaskakująca od powyższej odpowiedzi może się wydać reakcja Rabskiego, który wbrew praktykowanym w przyszłości metodom, polegającym na domaganiu się wyjaśnienia problemu skandalicznych utworów przez odpowiednie instytucje, w obydwu swoich sprawozdaniach relacjonujących zajście w Teatrze Polskim ani razu nie żądał interwencji władz porządkowych. A skandal, który wybuchł na premierze *Pani Choryzyny*, był bez wątpienia prawdziwy.

Słowo „skandal” padło tutaj z obydwu zaangażowanych w konflikt stron. Paradoksalnie jednak obydwie strony, atakując się wzajemnie, używały przeciwko sobie podobnych – jeśli nawet nie tych samych – zarzutów. Wyraziło się to już w zastosowaniu nobilitowanego do rangi argumentu, krytycznoliterackiego określenia, które w przyszłości będzie towarzyszyło demaskatorom spisków i „ukrytej roboty destrukcyjnej”.

Jeszcze w pierwszej swojej relacji z premiery, komentując „urozmaice” przez pikadorczyków przedstawienia, uważał się Rabski, że: „Nawet teatr zaczyna mieć już styl bolszewicki”³⁸. Wykorzystanie takiego argumentu przez autora *Wolno – nie wolno* wydaje się na swój sposób właściwe. Jednakże niespełna miesiąc później, w ramach „wymiany ciosów” z artykułami, które w niekorzystny dla protestującej „młodzieży literackiej” sposób opisywały zdarzenie, w równie mało oryginalnej formie komentował zachowanie sprawozdawcy „Kuriera Warszawskiego” Mieczysław Grydzewski.

[...] nawet długotrwały pobyt w wykwinnym Sztokholmie – rewanzował się redaktor „Pro Arte et Studio” – nie zdołał zetrzeć specyficznego piętna wschodnioeuropejskiego, swoistego wdzięku i manier bolszewickich, szerzonych przezeń na gruncie warszawskim.³⁹

Chaos dokonującej się poza granicami Polski rewolucji zapewne powodował, że „bolszewik” postrzegany był przede wszystkim jako barbarzyńca i wandal. W roku 1918 nie utożsamiano go z innym, niekoniecznie akcep-

³⁷ W sprawie oświadczenia „młodzieży akademickiej”. „Pro Arte et Studio” 1918, nr 12.

³⁸ [W. Rabski]. „Kurier Warszawski” 1918, nr 353.

³⁹ m.j.g. [M. Grydzewski]: *Teatr polski...* „Pro Arte et Studio” 1919, nr 1.

towanym porządkiem, lecz z niszczycielem obowiązującego dotychczas. Nie oznaczało to, oczywiście, iż porządek teraźniejszy był tolerowany. Stanowił jednak jedyną możliwie czytelną klasyfikację. Wydarzenia były na tyle aktualne, że powodowały interpretowanie destrukcyjnej działalności bolszewików jako bliższej „buntowi lokajów” niż rewolucji. Można jednak przypuszczać, że przywoływanie wówczas „bolszewika” nie miało jeszcze tak silnego kontekstu politycznego, jaki nadała mu dopiero wojna polsko-rosyjska, nobilitująca go do poziomu jednego z „pierwszych wrogów Rzeczypospolitej”. Wydarzenia te, w przypadku krytyków typu Rabskiego, Pieńkowskiego, Wierzbńskiego, wzmocniły i uatrakcyjniły argument, lecz równocześnie zobligowały do większej ostrożności w jego używaniu. Na razie jednak chodziło tylko o „bolszewicki styl” i „manierę”, będącą zaprzeczeniem norm zachowania w cywilizowanym społeczeństwie, bo za takie przede wszystkim uznano wystąpienie protestującej „młodzieży literackiej”.

Również w tym wypadku obie strony konfliktu nie różniły się w interpretowaniu zachowania demonstrantów jako zachowania nietypowego. Różniły się jednak w jego ocenie. Według relacji Rabskiego uznanie manifestacji za „nie-spotykaną” wiązało się z pogwałceniem norm, „awanturnictwem”, „pogonią za sensacją” oraz „namiętnym pragnieniem zwrócenia na siebie uwagi”.

Już po drugim akcie — a więc, co nie uszło uwagi krytyka, jeszcze przed zapoznaniem się z całą sztuką — kilku egzaltowanych reprezentantów literatury usiłowało w sposób nigdzie na świecie nie praktykowany, zamienić [...] teatr na salę wiecową.

Dla Grydzewskiego natomiast niecodziennność zdarzenia wynikała z faktu, że:

protest utrzymano — wbrew wszelkim wzorom europejskim — w tonie jak najmniej brutalnym i jaskrawym, przeciwnie — jak najbardziej poprawnym pod względem towarzyskim.

Nietypowość manifestacji zauważył również jedyny chyba obiektywny, gdyż wówczas jeszcze nie związany znajomością z przyszłymi skamandrytami, recenzent tej samej sztuki, pół roku później wystawionej w Krakowie:

W czasie wystawienia w Warszawie — pisał Tadeusz Żeleński — sztuka ta spotkała się z dość rzadkim w formie swej protestem pewnej młodej grupy literackiej; trudno zrozumieć dlaczego, nie ma w niej bowiem żadnego szalbierstwa artystycznego [...]: nie podaje się ona za nic innego, niż jest w istocie.⁴⁰

⁴⁰ T. Żeleński (Boy): *Flirt z Melpomeną. Wieczór pierwszy*. W: *Idem: Pisma*. Warszawa 1963, T. 19, s. 58. Recenzja krakowskiej premiery *Pani Choryżyny* została pierwotnie opublikowana w roku 1919, w 116 (majowym) numerze „Czasu”.

Boy, który nie identyfikował jeszcze grupy poetów, znał najprawdopodobniej historię warszawskiej premiery z nieprzychylną pikadorezkom relacji, traktującej protest jako bezpośredni atak na *Panią Chorażynę*. A przecież nie o to tak naprawdę chodziło. W rozrzuconej podczas przedstawienia ulotce protestująca „młodzież literacka” stwierdzała wyraźnie, że wystawienie sztuki Krzywoszewskiego „choć nie przystoi, ująć jednak może innej scenie”⁴¹. Grydzewski pisząc później o manifestacji „nie będącej odbiciem starcia się dwóch koncepcji artystycznych”, ubolewał równocześnie, że:

ostrze miecza przeciwko tak nieskończenie pustemu, płytkiemu, banalnemu i bezbarwnemu „pisarzowi” skierować wypadło.⁴²

Pogląd ten, pomijając skrajnie negatywną ocenę samej sztuki, niewiele różnił się od postulatu Rabskiego, który proponował „specjalizowanie repertuarów” teatralnych, co pozwoliłoby „zmniejszyć znacznie liczbę nieporozumień” powodowanych „przeplataniem dramatów i komedii, które właściwie należą do programu sceny ludowej”⁴³.

Niedługo potem właściwsze miejsce wszystkim sztukom Krzywoszewskiego sugerował przy okazji recenzji *Diabła i karczmarki* Słonimski, zauważając, że:

Byłyby to niezłe widowiska popularne na Pradze, a nawet w Pradze czeskiej, gdyby nie fałszywe miejsce, na które starają się wepchnąć tego nestora farsy polskiej.⁴⁴

Główna, zdawałoby się, przyczyna konfliktu, jaką winna być *Pani Chorażyna*, w wybuchu wzajemnych oskarżeń zaczęła odgrywać rolę podrzędną. Obie strony miały przecież taką samą świadomość odległości sztuki od jakiegokolwiek repertuaru arcydzielnego. Trudno nie zgodzić się więc z opinią Grażyny Szyling, która swoją analizę specyfiki skamandryckiej krytyki teatralnej opatrzyła następującą uwagą: „Często odnosi się wraże-

⁴¹ Tekst ulotki został przedrukowany w: *Manifestacja w Teatrze Polskim*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 51–52.

⁴² m.j. [M. Grydzewski]: *Teatr polski...*

⁴³ W. Rabski: *Z teatru...*

⁴⁴ A. Słonimski: *Gwałt na Melpomenie*. Warszawa 1959, T. 1, s. 73. Dla Słonimskiego twórczość autora *Pani Chorażyny* stała się zresztą na szereg lat synonimem tandety. Równie bezlitosne recenzje, oprócz wspomnianej komedii *Diabeł i karczmarka*, otrzymały także: *Pani minister* (Ibidem, s. 129–131); *Aktorki* (Ibidem, s. 264–266); *Walka* (Ibidem, s. 298–300). Nieco łagodniejszej oceny doczekał się Krzywoszewski dopiero w 1933 roku, w recenzji *Uśmiech hrabiny* (Ibidem, T. 2, s. 84–85) oraz *Koleżanki* (Ibidem, s. 469–470).

nie, że nie mamy tu do czynienia z wypowiedzią o dziele, ale z powodu dzieła.”⁴⁵

O „nieporozumieniu”, jakiego dopatrywał się w wystąpieniu pikadorczyków Rabski, nie było zatem mowy. Dla protestującej w grudniu 1918 roku „młodzieży literackiej” Teatr Polski miał już ściśle „wyspecjalizowany” repertuar, zawarty w „programie ideowym p. Szyfmana” i realizowany wcześniejszymi inscenizacjami arcydzieł. Wojna nie toczyła się bowiem o konkretne przedstawienie, lecz o teatr. Przeciwno temu teatrowi, przeciwko eksponowanej w tekście ulotki wielką literą „Sztuce” na pewno „zgrzeszył” Krzywoszewski, pisząc „dramat alkowiany”. Przede wszystkim jednak „zgrzeszył” ten, kto dopuścił do jej wystawienia na „pierwszej w Polsce scenie”, do „zejścia Teatru Polskiego z linii Piękna i Obowiązku”⁴⁶.

Po Wyzwoleniu — Pani Chorążyna! Po kawiorze — obierzyny kartoflane

– pisał oburzony autor jedynej przychylniej demonstrantom relacji, opublikowanej w „Robotniku”⁴⁷. „Obowiązku” nie uznawano za wyjątkowy. Był zwykłą uczciwością każdego, kto angażował się w działalność artystyczną.

Tych szczegółów, zawartych w tekście ulotki, na pewno nie znał Żeleński. W innym wypadku nie byłoby mowy o „dość rzadkim w formie proteście”. Przecież wnikliwy obserwator życia teatralnego na pewno nie przeoczyłby podobnego skandalu, jaki rozegrał się zaledwie sześć tygodni po warszawskiej awanturze w krakowskim teatrze im. J. Słowackiego. Nie było co prawda ulotek ani prób odczytywania protestu, ale zarzuty, kierowane pod adresem dyrekcji teatru, komisji teatralnej i władz miejskich, odpowiadających „za straszliwy upadek naszej pierwszej sceny”, brzmiały niemal identycznie. Tym razem jednak, za obronę „linii Piękna i Obowiązku”, gwałconej „niezręczną farsą Rogera Dickinsona *Granith i Hymen*”, zabrała się sama publiczność, a „wśród wzburzonych widzów [...] bardzo poważni znawcy sztuki rej wodzili”, między innymi Tadeusz Sinko, a kto wie, czy nie sam Żeleński⁴⁸.

Cóż, należałoby jedynie stwierdzić: oto ile mogą nieprzychylne relacje. Ale te w zasadzie nie różniły się przecież od przychylnych. Jeden z najwnikliwszych badaczy historii Skamandra, za jakiego bez wątpienia należy

⁴⁵ G. Szyling: *Krytyka teatralna grupy Skamandra w latach 1918–1927*. W: *Szkice o krytyce teatralnej*. Red. E. Udańska. Katowice 1981, s. 74.

⁴⁶ Tu warto chyba dodać jeszcze jedną uwagę Szyling, że: „Główny kierunek poczynił skamandrytów to jednak przede wszystkim walka o literaturę i jej prawidłowe inscenizowanie.” Ibidem, s. 69.

⁴⁷ Z. Kisielewski: *Teatr Polski*. „Robotnik” 1918, nr 365.

⁴⁸ Z powodu skandalu w teatrze im. Słowackiego. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1919, nr 33.

uznać Janusza Stradeckiego, zauważył wręcz, że: „Relacje prasowe i wspomnieniowe różnią się co do jednego szczegółu manifestacji”⁴⁹. A dokładnie do tego czy – jak sugerowały „Gazeta Poranna” i „Nowa Gazeta” – protestujący w Teatrze Polskim poeci „krzyczeli, tupali i gwizdali”⁵⁰, czy też – tak jak tego chciał Grydzewski – krzyczała „pewna część publiczności”, biorąca w obronę sztukę Krzywoszewskiego i potępiająca zachowanie demonstrantów.

Staranna rekonstrukcja wydarzenia, zmierzająca do ustalenia, „kto krzyczał?”, może się wydać dzisiaj już mało atrakcyjna. Jednakże dla ówczesnych adwersarzy szczegół „hałasowania” miał zdaje się zasadnicze znaczenie.

Wspomnienia podpisanych pod protestem uczestników zdarzenia rozdzieliły rację po połowie. Słonimski opisując po latach przebieg manifestacji, niemal całkowicie wyciszył awanturę. Według jego relacji, ograniczyła się ona do następujących działań pikardczyków:

[...] w dzień premiery – na widowni Iwaszkiewicz, Lechoń, Tuwim, Wierzyński i ja – perfidnie i obrzydliwie podkreślaliśmy brawami każdy banał dialogu, każde zdawkowe powiedzonko.

Równie spokojnie, zdaniem poety, wyglądała reakcja publiczności, polegająca jedynie na powstaniu:

jakiegoś pana w łoży [który] niegłupio krzyknął: Panowie swoim zachowaniem zmuszają nas do obrony tej miernoty⁵¹

Zupełnie inaczej wspominał zdarzenie Jarosław Iwaszkiewicz, który przyznawał się, co prawda, do wspólnego ze Słonimskim i zaprzyjaźnionymi malarzami „hałasowania” w Teatrze, ale nie odmówił tego zachowania także publiczności:

[...] wrzeszczącej Precz! i potrząsającej laskami, które nagle przeniosły się z szatni na widownię.⁵²

Próba odnalezienia jednoznacznej odpowiedzi we wspomnieniach skamandrytów niewiele przynosi. Trudno ustalić, która z opowieści jest bardziej wiarygodna. Iwaszkiewiczowi zaprzeczająca umieszczona w *Variach*

⁴⁹ J. Stradecki: *W kregu Skamandra...*, s. 252. [Wyróżn. – M. Tramer].

⁵⁰ Zob. „Nowa Gazeta” 1918, nr 542; „Gazeta Poranna” 1918, nr 320.

⁵¹ A. Słonimski: *Alfabet wspomnień*. Wyd. 2 uzupełnione. Warszawa 1989, s. 109–110.

⁵² J. Iwaszkiewicz: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1994, s. 164.

styczniowego numeru „Pro Arte” bezpośrednia relacja Grydzewskiego. Słonimski sam podważył swoją wiarygodność, włączając do grona protestujących w Teatrze Polskim nieobecnych na spektaklu poetów: Kazimierza Wierzyńskiego i Juliana Tuwima. Ale czy jednoznaczna odpowiedź byłaby tu niezbędna? Istotniejszym szczegółem wydaje się raczej funkcja „krzyku”. Może zatem lepiej zrezygnować z poszukiwań autorów hałasu i wzorem krytyka z „Kuriera Warszawskiego” zapytać: „Więc po cóż ten cały krzyk?”

Cel wzajemnego oskarżania się o hałasowanie wydaje się oczywisty. To właśnie on był cechą charakterystyczną niewłaściwego zachowania w „stylu bolszewickim”. „Krzyk”, który podobnie jak sztuka Krzywoszewskiego, „choć nie przystoi, uszedłby może” gdzie indziej, ale nie w teatrze. Propozycja przez krytyka „sala wiecowa” lub jeszcze dosadniejsze sugestie wyrażane bezpośrednio przez oburzoną publiczność, takie jak wyprawa „na plac Saski” albo „na Nalewki”, miały zapewne wskazać protestującym właściwsze miejsce dla tego typu wystąpień. Jednakże według pikadorczyków to właśnie zachowanie oburzonej publiczności było niewłaściwe. Ta bowiem, ostatnim zdaniem rozrzuconej z balkonu przez Grydzewskiego ulotki, „przywołana do głosu”, jako „nieskrepowany sąd” mający ocenić słuszność podjętych działań, zwróciła swoją uwagę w kierunku oskarżyciela, a nie oskarżonych. Miał potępić sztukę i pozwalającą na jej wystawienie dyrekcję teatru, potępiła akcję, która zrozumiana została nie jako protest, lecz mające wzbudzić sensację i zwrócić uwagę na jej autorów awanturnictwo. Natomiast akcja nie została podjęta dla przyjemności, ale – co również znalazło właściwe w ulotce podkreślenie – z

po pocucia się do obowiązku publicznego zmanifestowania swego protestu.

Znamienny wydaje się więc jeszcze jeden, w zasadzie drobny, ale dosyć istotny szczegół różniący relacje. Było nim niezauważenie przez nieprzychylną manifestantom krytykę, poprzedzających oświadczenia działań: wręczenia przez Lechonia kwiatów aktorce Marii Przybyłko-Potockiej i dosłownego „wyrażenia uznania dla gry aktorów”. A zapewne te gesty miały przede wszystkim świadczyć „o poprawności pod względem towarzyskim” protestu. Stąd coraz bliżej do wyjaśnienia kwestii, dlaczego „arystokratyczni pikadorczycy”, podobnie jak Rabski, nie domagali się jakiegokolwiek zewnętrznej formy represji, konkretyzującej protest.

Już pierwsze zdanie ulotki informowało, że „młodzież literacka” traktuje wystawienie *Pani Choryżyny* jako „ciężką obrazę”. Takiego „unormowania niespodzianki” na próżno byłoby szukać w „kodeksach prawnych”. Właści-

we sobie miejsce znajduje bowiem w innym kodeksie, adekwatnie „klasyfikującym” poprawne sposoby rozwiązywania nieporozumień na gruncie „towarzyskim”.

W niezbyt odległym w czasie od awantury w Teatrze Polskim, a więc można chyba uznać, iż w obowiązującym, opracowaniu *Podstawy życia towarzyskiego*, umieszczona została następująca uwaga:

[...], zawsze powinniśmy zachowywać spokój i równowagę. Szczególnie podniesienie głosu, a zwłaszcza „krzyki” zawsze uważać należy za cechę ujemną. [...] Jeśli nawet znajdujemy się w sytuacji, w której zmuszeni jesteśmy nadać słowom naszym specjalną wagę, to i wówczas wystarczy, jeśli wypowiemy je nieco innym tonem i z pewnego rodzaju naciskiem. Podniesienie głosu jest zupełnie zbyteczne.⁵³

Podstawowym wyznacznikiem „towarzyskiej poprawności”, wielokrotnie przez autorów podkreślanym, winna być dyskrecja. To ona pozwalała bowiem uznać nawet sformalizowaną etykietę za zachowanie w pewnym sensie naturalne. Hałas, w żadnej postaci, takiemu postępowaniu na pewno nie mógł służyć. Najwłaściwszą reakcją byłby w ogóle brak reakcji. Taka postawa stanowiłaby najlepszy dowód opanowania i dyscypliny wewnętrznej. Cisza potrafi być niejednokrotnie bardziej wymowna i bardziej zabójcza niż dobitnie lub głośno wypowiedziane zarzuty. Niemniej problem wynikał stąd, iż zapewne obie strony, uwikłane w konflikt wokół *Pani Chorażyny*, interpretowały swój sposób mówienia nie jako „krzyk”, ale „wypowiadania z pewnego rodzaju naciskiem”. Chociaż w wypadku pikadorczyków, reagujących na „ciężką obrazę”, nawet zachowanie nieco bardziej agresywne mogło mieścić się w konwencji. I taką sytuację przewidzieli bowiem autorzy obszernej klasyfikacji „życia towarzyskiego”.

Może jednak zajść wypadek, gdy honor męski każe mu niezwłocznie reagować na obrazę. Wówczas broni się jak może, bądź posłaniem sekundantów, bądź słowami, bądź wreszcie rękoczynem.⁵⁴

Taka sytuacja to, oczywiście, „sprawa honorowa”. Nie trzeba się było jednak uciekać aż do rozlewu krwi. Podobną funkcję spełniała – zdaniem autorów – dyskusja.

Pamiętajmy, że dyskusja to tak jak pojedynek

⁵³ M. Vauban, M. Kurciewicz: *Podstawy życia towarzyskiego*. Warszawa 1935, s. 431.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 153.

– zauważali kilkaset stron dalej. W tym samym jednak akapicie pouczali równocześnie, w jaki sposób powinno się używać „broni”.

Nikt nam nie może narzucić rodzaju broni, której użyć nie umiemy. Jeśli dobrowolnie stanęliśmy na placu wówczas w połowie walki nie wolno już nam odrzucać floretu i łapać za cepy.⁵⁵

Pomysł traktowania protestu pikadorczyków jako pojedynku może się wydać nieco kontrowersyjny. Jednakże użyta przez „młodzież literacką” kategoria „ciężkiej obrazy”, do tego wyeksponowana w pierwszym zdaniu protestu, wyraźnie odsyłała do ustalającego zasady specyficznego postępowania wyjaśniającego *Kodeksu honorowego*. Co prawda najpopularniejsze opracowanie Władysława Boziewicza ukazało się dopiero rok później, ale – jak informował w *Przedmowie* jego autor – dzieło jego nie tworzyło, lecz klasyfikowało funkcjonujące od dawna reguły⁵⁶. Protest pikadorczyków był więc równocześnie wyzwaniem, pojedynkiem i przestrożą dla każdego, kto chciałby znieważyć „pierwszą w Polsce scenę”, a przez nią „Przeszłość, Naród i Poezję”. Warto przy tym podkreślić, że doznającemu „ciężkiej obrazy” przysługiwało prawo wyboru broni oraz domagania się „starcia aż do zupełnej bezwładności”⁵⁷.

Wybór broni, jakiego dokonali poeci, w istocie był oryginalny i raczej „wbrew światowym wzorom”. „Ostrze miecza” zastąpiły kwiaty, a bojowy okrzyk – „wyrazy uznania” dla aktorów i równoczesnej dezaprobaty wobec postępków dyrekcji teatru. Wymierność siły demonstrantów nie zawierała się więc w natężeniu zarzucanego im „hałasowania”, lecz w stopniu „towarzystwiskiej poprawności”, o której zauważenie bezskutecznie dopominał się Grydzewski. Takie „właściwe zachowanie” mogło pełnić kilka funkcji. Pierwszą, widoczną najwyraźniej, gdyż zmanifestowaną słowem i czynem, było uznanie „znakomitości zespołu artystycznego” i wysokiego poziomu Teatru Polskiego, stosownego dla pisanej dużą literą „Sztuki”; drugą – demonstracja umiejętności „zachowania się”, czyli równości własnego poziomu wobec honorowanych uznaniem reprezentantów „Sztuki”. Jednocześnie informacja o nadziei w przeszłości „łączonej zarówno z osobą dyr. Szyfmana, jak i z jego planami artystycznymi” oraz aprobata wcześniejszej działalności Teatru Polskiego potwierdzały, że „poprawność” nie była wynikiem nabycia, ale respektowania wspólnych ludziom sztuki zasad. Tylko przy

⁵⁵ Ibidem, s. 428.

⁵⁶ W. Boziewicz: *Polski kodeks honorowy*. [Podają za wydaniem reprintowym Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich]. Wrocław 1987, s. 5–7.

⁵⁷ Ibidem, s. 24–25.

takim ustaleniu przynależności do środowiska lojalnych wobec „Piękna i Obowiązku” dezaprobata mogła stanowić demonstrację różnicy poziomów między oburzonymi a skompromitowanymi. Ów dystans pozwalał z kolei na wykorzystanie jeszcze jednej możliwości. Użycie kategorii „ciężkiej obrazy”, stanowiącej najwyższy stopień zniewagi, przy uznaniu różnicy poziomu stron, było równoczesnym odmówieniem satysfakcji. Rozpatrując zdanie w kategoriach „sprawy honorowej”, należałoby bowiem:

wyłączenie p. Krzywoszewskiego z rzędu pisarzy, którzy mają prawo do zaszczytu przemawiania z pierwszej w Polsce sceny,

rozpatrywać jako „wykluczenie ze społeczności ludzi honorowych”. Przy czym warto znowu zauważyć, że według cytowanego kodeksu, przyczyną „wykluczenia” może być również spoufalanie się z „ludźmi niehonorowymi”⁵⁸. Stwierdzenie Grydzewskiego o konieczności „kierowania miecza przeciwko nieskończeniu pustemu »pisarzowi«” nie było jednak wyrazem pogardy. Taka postawa wymagałaby emocjonalnego zaangażowania się, a więc w pewnym sensie „niewłaściwego” spoufalenia. Było ono demonstracyjnym niedostrzeżeniem przeciwnika, od którego można by oczekiwać satysfakcji. W krytyce przyszłych skamandrytów, jak zauważyła Szyling: „Nie mogło być mowy o jakimkolwiek partnerstwie, bo młodzi poeci lekceważyli przeciwnika, którym zajmowali się tylko dlatego, że był on główną przyczyną zła szerzącego się w teatrze i w literaturze.”⁵⁹ A przecież lekceważenie to w „sprawie honorowej” cios bez wątpienia najdotkliwszy i najbardziej zabójczy. Wbrew temu, co można by sądzić z rozrzuconych po całej sali teatralnej „w liczbie paru setek” ulotek i ostrego tonu artykułu podjętego przez Grydzewskiego, bronią, którą wybierają poeci, nie był więc „krzyk”, lecz „milczenie”. Zamiarem pikadorczyków nie było wywołanie, lecz zdemaskowanie skandalu. Sięgając po broń w postaci form „towarzystwo poprawnych” i wykazując orientację w „sprawach honorowych”, sięgali po „florety”. Ale tylko po to, aby pokazać, że przeciwnik, którego sztuki są „rekordem teatralnego skandalu”, posługiwał się „cepem”. Na taki pojedynek nie można się zgodzić. Nie ze strachu ani dlatego, że się nie chce, ale dlatego, że „nie przystoi”.

Tym razem, trzeba przyznać, Rabski okazał się przeciwnikiem godnym. Konsekwentne „milczenie” drugiej strony i niedostrzeżenie „poprawności” zachowania pikadorczyków, pozwalające nawet wątpić w taki jego charakter, można traktować jak działanie podobne. Pominiecie szczegółu wręcz-

⁵⁸ Ibidem, s. 14.

⁵⁹ G. Szyling: *Krytyka teatralna...*, s. 71.

nia przez Lechonia kwiatów Przybyłko-Potockiej, który to gest miał świadczyć o kulturze protestujących poetów, było nie mniej zabójcze dla podjętej akcji niż zlekceważenie Krzywoszewskiego i Szyfmana⁶⁰. Skuteczności takiego „milczenia” dowodzi wątpliwość Boya co do słuszności podjętej akcji. Subtelny scenariusz manifestacji, gdyż inny etykiecie przecież „nie przystoi”, przy pominięciu szczegółu „uznania dla talentu aktorów”, rozpadał się całkowicie. W takim świetle wystąpienie „młodzieży literackiej” nabierało cech zwykłego chuligańskiego wybuchu. Wyniosła dezaprobata stawała się pomówieniem, a atak na sztukę tłumaczył się – o ile w ogóle się tłumaczył – tylko jako „pogoń za sensacją” i próba łatwego zdobycia popularności.

Trudno dzisiaj powiedzieć, czy przeciwnicy demonstrantów zlekceważyli grzeczności poetów wobec aktorów po to, aby podkreślić awanturnictwo „bojówki literackiej”, czy rzeczywiście, w chaosie angażujących emocjonalnie wydarzeń, nie zauważyli gestu Lechonia. Dla publiczności wdarcie się jednego z reprezentantów świata rzeczywistego w „inny świat” sceny było zapewne takim samym pogwałceniem „norm towarzyskich”, jak dla przyszłych skamandrytów odejście Szyfmana od „programu ideowego” i zmuszenie aktorów do grania marnej sztuki. Przekroczenie teatralnej rampy, oddzielającej dwie różne od siebie sfery, można by odczytywać w kategoriach Bachtinowskiej „karnawalizacji” – wkroczenie na scenę publiczności byłoby niejako próbą ustanowienia „teatru na opak”. „Rampa zburzyłaby karnawał (tak jak i odwrotnie – zniesienie rampy zburzyłoby widowisko teatralne). Karnawału się nie ogląda – w nim się żyje.”⁶¹

Wdarcie się na scenę jednego z widzów nieuchronnie wiązało się z naruszeniem rampy i groziło dewastacją.

Na premierze szmirowatej sztuki – wspominał podobne zdarzenie Słonimski – pisanej wierszem, głośno zgadywaliśmy rymy. Ekipa do zgadywania była niezła: Lechorń, Tuwim, Wierzyński i Słonimski. Efekt naruszenia konwencji, że widownia jest niemą, a mówi tylko scena, był straszliwy.⁶²

⁶⁰ Spośród innych szczegółów zdarzenia w Teatrze Polskim, których nie sposób już dzisiaj dokładnie zrekonstruować, a więc nie wiadomo, które z nich faktycznie miały miejsce, a które zostały stworzone dla celów taktycznych, wydaje się, iż świadczący o „poprawności” gest wręczenia kwiatów powinien budzić najmniej wątpliwości. Oprócz wspomnień i relacji Grydzewskiego został on zauważony również przez sprawozdawcę z „Robotnika”. Zob. Z. Kisielewski: *Teatr Polski...*

⁶¹ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*. Przekł. A. i A. Gorenio wie. Kraków 1975, s. 64. Warto przy tym zauważyć, że w Bachtinowskiej koncepcji karnawał był blisko spokrewniony ze skandalem. Zob. Idem: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przekł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 223–270.

⁶² A. Słonimski: *Alfabet wspomnień...*, s. 49.

Karnawał, który – w przeciwieństwie do teatru – „nie zna podziału na wykonawców i widzów”, wymagałby przede wszystkim współuczestnictwa. Tego właśnie domagali się pikadorczycy, „powołując do głosu nieskrępowany sąd publiczności”. Ale tego właśnie odmówiła protestującym publiczność. W takiej sytuacji, stając po przeciwnej stronie – zwłaszcza jak w tym wypadku, podczas trwania przedstawienia – widz pojawiał się w miejscu, w którym istnieć nie powinien. Znosząc rampę i mieszając role aktorów z rolami publiczności, burzył tym samym widowisko teatralne i profanował nienaruszalny rytuał.

Trudno mówić tu o całej publiczności, gdyż nie do końca wiadomo, jakie było jej zachowanie i jak dokładnie brzmiały zarzuty. Jednakże w wypadku Rabskiego, cenzurującego milczeniem grzeczność Lechonia, można chyba założyć znajomość reguł etykiety. Ślad dostrzeżenia proponowanych przez pikadorczyków zasad, pomimo wyraźnej dezaprobaty, pozostawił krytyk w ironicznych uwagach o „młodych obrońcach wielkiej sztuki” i „rycerzach zapowiadających niemiłosierną walkę” czy w przywoływanym na początku niniejszego rozdziału „geście pogardzających gustami motłochu arystokratów”. Pomimo późniejszych prób kwestionowania przez Grydzewskiego „europejskości manier” krytyka, trzeba przyznać, że riposta Rabskiego była wyjątkowo umiejętna i wyrafinowana. Ironiczne nazwanie protestujących pikadorczyków „rycerzami” na pewno nie pozostawiało czytelnikom wątpliwości, że działanie podpisanych pod ulotką młodzieńców dalekie było od „rycerskości”. Właściwym imieniem wybryku pozostawało zatem, chętnie stosowane przez krytyka, pojęcie „bojówka literacka”. Jednakże dosadne nazwanie działania, choć bardziej precyzyjne, wbrew pozorom złagodziłoby zarzuty, gdyż potępienie jedynie „chuligańskiego wybryku” uniemożliwiłoby degradację. Pomimo bowiem, iż ironiczne określenia „rycerze”, „arystokraci” i „obrońcy wielkiej sztuki” nie mówią w zasadzie nic więcej, jednak mówią inaczej. Gdyby ograniczył się Rabski tylko do wytknięcia chuligaństwa, nie byłoby skandalu. Awantura, rozgardiasz i wandalizm są niejako naturalnym prawem chuligana i „bojówkarza”. Wynika ono, podobnie jak kradzież w wypadku złodzieja, „z racji wykonywanego zawodu”. Tutaj, do rzeczownika „bojówka” dopisany został jednak przymiotnik „literacka”. Co prawda łączenie tych dwóch kategorii nie było niczym nowym. „Pieśń bojowa”, „hymn bitewny”, „literatura wojenna” oraz „pieśń buntu” na pewno zdążyły się utrwalić w świadomości czytelników, kształtującej ich horyzont oczekiwań. Ale „bojówka literacka”? To pojęcie musiało budzić niepokój. I nic w tym dziwnego – przecież zrodził je protest. „Literatura” i „bój” zamieniły się w tym miejscu rolami. To, co w kategoriach utrwalonych było przedmiotem, tu uzyskiwało

jedynie status przymiotu. Innymi słowy to, co określało temat, funkcję lub charakter utworu literackiego, tu służyło określeniu nawet nie boju ani walki, lecz bójki. „Walczenie pieśnią” bez wątpienia nie uchybiłoby żadnemu literatowi. Ale tak postępują poeci – nie „bojówkarze”.

Byłoby wprawdzie z większym pożytkiem dla sztuki – konstatował krytyk – gdyby pikadorczycy sami zaczęli pisywać dobre komedie, ale ostatecznie można i tak.⁶³

Po takiej charakterystyce metod walki nazwanie protestujących „obrońcami wielkiej sztuki” i „rycerzami” było całkowicie bezpieczne. Rabski, dostrzegłszy wyzwanie, postąpił więc identycznie jak protestujący poeci. Wyliczając w drugiej relacji szereg podobnych *Pani Chorażynie* sztuk, które nie zostały oprotestowane przez pikadorczyków, demaskował tym samym brak konsekwencji oraz zaniedbanie hołdowanego i bronionego „Obowiązku i Piękna”. O pojedynku w takiej sytuacji nie mogło być mowy. Nie z powodu tchórzostwa. Dwie publikacje stanowiły niezbity dowód „podjęcia rękawicy” rzuconej przez manifestantów. Ponieważ do obrażonego należał jednak wybór broni, Rabski sięgnął po proponowaną broń i posłużył się tą samą metodą, za pomocą której pikadorczycy unieszkodliwili Krzywoszewskiego i Szyfmana. Ujawniając kompromitującą niekonsekwencję i bezpodstawność protestu, „wykluczał” jego autorów z grona ludzi godnych satysfakcji.

Cały ów wyrafinowany rytuał, gdzie pomimo zaangażowania emocjonalnego, znajdowano na tyle dyscypliny, aby starannie formułować zarzuty, służące w ostateczności zlekceważeniu drugiej strony konfliktu, wydaje się tracić przesadą. Przecież w nie mniejszym stopniu pogrążałoby pikadorczyków określenie „bojówka”, pozbawione dookreślającego przymiotnika. Na określenie Szyfmana dopuszczającego do wystawienia grafomańskiej sztuki manifestująca „młodzież literacka” również znalazłaby na pewno kilka dosadniejszych słów (przykładem chociażby określenia dotyczące Krzywoszewskiego). Czy można było prościej? Otóż nie.

Przy skandalu – a o nim tu cały czas mowa – nie chodzi o znalezienie właściwego określenia dla wywołującego oburzenie, lecz o stwierdzenie, kim nie jest. Zdolność znalezienia porządku – niekoniecznie akceptowanego – dla potępianego działania, świadczyłaby o możliwości oswojenia zła. System, znajdując w sobie miejsce pozwalające na sklasyfikowanie zła, dowodziłby tym samym swojej bezawaryjności (co nie znaczy, że doskonałości). Kategoria skandalu pojawia się natomiast wówczas, gdy myśl nie może albo nie chce sklasyfikować potępianego czynu żadną nazwą właści-

⁶³ [W. Rabski], „Kurier Warszawski” 1918, nr 353.

wą. Rozum przyznaje się co prawda do słabości, ale tym samym dowodzi swojej niewinności. I tu chyba tkwi wyjaśnienie problemu skandalowego rytuału. Chcąc potępić zło, myśl może to uczynić tylko za pomocą obowiązującego systemu, którym sama się posługuje lub który zdolna jest pojąć. Żeby tego dokonać, konieczne należy założyć stanu pierwotnej równości, to znaczy podlegania w równym stopniu tym samym obowiązkom określanym przez to samo prawo. Innymi słowy – po to, aby uznać zło za awarię systemu, trzeba je wpiąć w ów system wpisać.

Paradoksem tego postępowania jest to, że włączeniu od początku towarzyszy jeden tylko zamiar – wykluczenie, a jedyną dostępną klasyfikacją – konstatacja, czym potępiane działanie nie jest. I chociaż postępowanie takie nie rozwiązuje problemu, to przynajmniej oczyszcza – pozwala jakoś dalej z tym żyć. Postępowanie takie nie ma charakteru systemowego, lecz rytualny. Skandalowy rytuał funkcjonuje więc w pewnym sensie w myśl Girardowskiej koncepcji, opartej na „kuleniu” (skadzein): „odpycha, aby przyciągać, przyciąga, aby odepchnąć”⁶⁴. Z tą różnicą, iż Girard zakładał powtarzalność, natomiast w proponowanym tutaj pojęciu skandal byłby potknięciem jednorazowym. Tak silnym, że nie pozwalałby już utrzymać się na nogach.

W ten sposób „relegowali” Tuwima autorzy *Listu otwartego*, nie znajdując na oswojenie „wulgarności i brutalności” *Wiosny* innego pojęcia, jak zaprzeczającego „Piękną”. W ten sam sposób potępiał *Dzień rekruta* Ciechomski, klasyfikując jego autora jako „za mało żołnierza albo za mało literata”. W ten sam w końcu sposób rozegrali między sobą pojedynek obrońcy i przeciwnicy *Pani Chorażyny*, kiedy odmówiwszy satysfakcji, pozostali na placu boju tylko po to, by zademonstrować, iż w zakontraktowanym na „florety” starciu przeciwnik usiłował posłużyć się „cepem”, lub – używając słów Rabskiego – kiedy rzucający wyzwanie poeci, zamiast „dobrą komedią” walczyli „rewolwerowym protestem”. Bo tylko po to był „ten cały krzyk”, o który oskarżali się wzajemnie adwersarze, żeby wykazać jego bezpodstawność, zbędność i niewłaściwość. Dezaprobaty, w myśl „zasad życia towarzyskiego”, nie wyraża się bowiem „hałasem”, lecz ciszą. Dla żadnego z „arystokratycznych krytyków”, zmuszonych do refleksji nad literaturą obiegu masowych, nie było innej literatury, jak nie było innych czytelników.

W „modelowym”, „salonowym” lub „teatralnym” świecie „kultury literackiej” wszelka inność staje się „nieliteraturą” i „nieodbiorem”. Tu nie jadało się „kartoflanych obierzyn”, lecz wyłącznie „kawior”, bo choć pierw-

⁶⁴ R. Girard: *Koziół ofiarny*. Przekł. M. Goszczyńska. Łódź 1987, s. 194.

sze może bardziej pożywne, ale na pewno mniej estetyczne. A w tym „świecie” się nie żyje, ludzie to problem „strażnika moralności” – tu się tylko czyta.

Style nieodbioru, czyli ze skandalami rozrachunki osobiste

„Stereotyp językowy każe mówić o niezgodzie odbiorcy na tekst. O ataku na twórcę. [...] W istocie odbiorca protestuje przeciwko odbiorcom. Irytuje go nie to, że ktoś pisze takie książki – dopieka mu do żywego fakt, iż są ludzie, którzy takie książki chcą czytać. Niewybaczalne są cudze zrozumienia – wobec naszych niezrozumień.”⁶⁵ Tak pisał Edward Balcerzan, wprowadzając w problematykę obserwacji „skandalizującej publiczności”. Trudno nie uznać słuszności tego stwierdzenia. A zatem – zgoda. Ale tylko do pewnego stopnia. Pamiętając i przyjmując założenie, iż „odbiór oznacza postawę akceptującą fakt istnienia dzieła”, działanie badacza musi w pewnym momencie natrafić na opór. W jaki sposób traktować bowiem opierające się na nieakceptacji skandalowe lub skandaliczne czytanie, które podstawowego warunku, pozwalającego uznać je za odbiór dzieła literackiego, nie tylko nie spełnia, ale wręcz mu zaprzecza? Balcerzan odpowiada tutaj: „Interesuje nas odbiorca, który wie, że obcuje z tekstem kultury, i wie, że dany tekst kultury w świadomości innych odbiorców jest lub może być przyjęty jako wartość pozytywna. [...] Postanawia temu zapobiec. Chce zadusić wyziewy chorobotwórcze, ocalić innych przed grzechem, pomóc ludziom naiwnym i łatwowiernym. Tnie nożem malowidło, wrzuca do paleniska rękopis, zagłusza tupaniem i gwizdem występ wirtuoza...”⁶⁶

I znowu – zgoda. Ale znowu – tylko do pewnego stopnia. No bo jak sklasyfikować szereg wyliczonych powyżej gestów represyjnych? Na pewno mieszczą się w kategorii „świadectw odbioru”. Problem jednak w tym, że „świadectwo”, chociaż o formie recepcji informuje, jest swoistą „nadwyżką” odbioru. Odbiorca nie mówi przecież o lekturze. Jedyne działanie, na podstawie którego określa się jego funkcjonalny status, jest czytanie. W końcu nikt nie wymaga od odbiorcy, żeby „dawał świadectwo”. Z chwilą zabrania głosu – jakkolwiek by to przyjęło postać – czytelnik wykracza

⁶⁵ E. Balcerzan: *Paradoks o czytelniku*. W: Idem: *Kregi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 13.

⁶⁶ Ibidem, s. 11.

poza swoją rolę. W istocie, pisząc o „tnącym malowidło”, „palącym rękopisy”, „tupiącym” i „gwiżdżącym” odbiorcy, Balcerzan skupia swoją uwagę na swoistej formie krytyki.

„Przejszć od lektury do krytyki znaczy zmienić swe pragnienie, pragnąć już nie dzieła, lecz własnego języka.”⁶⁷ Tylko jak nazwać tę nie akceptującą formę skandalowego kontaktu z lekturą, skoro nie jest czytaniem i odbiorem?

Z pojęciami takimi, jak: „salon dzieł odrzuconych”, „skandaliczna książka”, „oburzający wiersz”, „gorsząca powieść” itp., historia refleksji nad sztuką literacką zdążyła się już zapewne oswoić. Wbrew temu jednakże, co mogłyby sugerować epitety, pojęcia te nie stosują się do wypadków czy sytuacji, gdy dzieło wypada z obiegu i tym samym przestaje istnieć, lecz gdy istnieje pomimo reakcji negatywnej. Dzięki temu wyraziściej przedstawiona zostaje jego oryginalna i nowatorska zazwyczaj postać. Uwaga badacza skupia się więc na tej części publiczności, która wobec dzieła przyjmuje postawę, jeżeli nie entuzjastyczną, to przynajmniej akceptującą. Tylko co począć z tą całą resztą publiczności nie zgadzającą się na istnienie dzieła?

Pozostając na obszarze wyznaczanym przez funkcje, jakie wzajemnie wyznaczają sobie istniejący intencjonalnie utwór i potencjalnie, wirtualnie, modelowo, idealnie etc. czytelnik, niespełnienie albo rezygnacja przez sięgającego po „apelujące o istnienie” dzieło z wypełnienia zobowiązań, które stawia przed nim wyznaczona w „uniwersum literackości” rola odbiorcy, zamknięciem oczu lub okładek książki unicestwi tekst, przywracając mu postać co najwyżej „czystego domagania się istnienia” lub „schematu”. Wbrew pozorom jednakże dzieło – zwłaszcza gdy stoi za nim określający reguły literaturoznawca – nie zostaje całkowicie obojętne i bezradne wobec takiego osobnika. W świecie „ról” i obowiązków do spełnienia, będąc unicestwiane, pociąga za sobą do postaci papierowego modelu wpisanego w tekst odbiorcę. Nie będąc odbierane, unicestwia swojego czytelnika, „wykluczając” go niejako z „zewnątrztekstowego uniwersum”. Co prawda tylko do czytelnika należy cały repertuar gestów represyjnych – od odłożenia dzieła, przez prawnokarną reglamentację, po spalenie (choć w kraju, który chlubi się brakiem stosów, większą tradycję ma chyba przemiał), jednakże jego funkcjonalne istnienie jako odbiorcy wymaga bardzo ścisłej relacji. Parafrazując cytowane w pierwszej części wnioski Sartre’a, można by powiedzieć: a tekst – gdyby tylko mógł – uśmiechałby się na tę agresję

⁶⁷ R. Barthes: *Krytyka i prawda*. Przekł. W. Błońska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. Markiewicz. Wyd. 2, przejrane i zmienione. Kraków 1976, T. 2, s. 160.

odbiorcy. Nie posunie się ona przecież zbyt daleko, gdyż chcąc utrzymać swój funkcjonalny byt, czytelnik musi uznać tekst za pełnoprawny komunikat.

Niewielki problem ze zidentyfikowaniem takiego czytelnika-nieodbiorcy (no bo jak go inaczej nazwać), kiedy jego interwencja pozostawia wyraźny ślad. Niech nim będzie krzyk, który próbuje zagłuszyć tekst, albo głośne i demonstracyjne wymówienie prenumeraty czy sformułowanie i zbieranie podpisów pod listem otwartym lub rzucenie w autora kamieniem, a przynajmniej parasolem bądź jajkiem (niekoniecznie zgniłym). Niech nim będzie biała nie zadrukowana plama po interwencji cenzora. Pomimo bowiem, iż jest to działanie zinstytucjonalizowane i mieszczące się w ramach innego niż literacki systemu, niemniej zawsze zostaje poddane interpretacji trzymającego nożyce lub czerwony ołówek czytelnika. Niech nim będzie w końcu pisany na dzieło – a często i na jego autora – pamflet albo paszkwil. „W dialogu publiczności ze sztuką funkcjonuje niebываła obfitość kodów represyjnych – kontrolowanych przez wyspecjalizowane retoryki. Opisać ten zespół retoryk – postulował Balcerzan – oto jest zadanie!”⁶⁸

Ale co zrobić, gdy kontakt został zerwany potajemnie i po cichu? Jak odróżnić w takiej ciszy zwykłą ignorancję lub brak zainteresowania utworem od milczącej dezaprobaty i świadomego bojkotu? Jak – mówiąc inaczej – odróżnić niemożność od niechęci? A przecież ogłaszająca apostazę recenzja jest tylko wierzchołkiem góry lodowej, pod którym mieści się – zazwyczaj po cichu i dyskretnie aprobująca gest cenzora lub krzyk krytyka – grupa, zadowolona, że sama krzyczeć nie musi. Uchwycić gest czytelnika, odwracającego się od utworu. Uchwycić go w momencie zasłaniania oczu czy zatykania uszu – rezygnującego, często emocjonalnie i nieświadomie, z odpowiedzialności współtwórcy dzieła „nie do pomyślenia”. Przyjąć je, na ile to możliwe, jako specyficzne dokumenty „życia nieliterackiego” lub „nieżycia literackiego”. Nie jako brak „świadectw odbioru”, lecz jako „świadectwa nieodbioru”. Czy to naprawdę mniej atrakcyjne zadanie?

Przecież warto zapytać nie tylko o przyczynę pojawienia się – na przykład w antologii – pewnych tekstów, lecz również o przyczynę nieobecności innych. Zwłaszcza jeżeli, jak w przypadku przywoływanego w pierwszej części niniejszej rozprawy Jana Dūra-Durskiego, „skandaliczne” wiersze Morsztyna, które spotkały się ze starannym omówieniem w przedmowie, nie znajdują później swojego miejsca wśród wierszy wybranych. Trudno byłoby zapewne odpowiedzieć, czy decyzja taka została wymuszona przez cenzora, czy przez normę intymności samego literaturoznawcy. Faktem jest nato-

⁶⁸ E. Balcerzan: *Paradoks o czytelniku...*, s. 10.

miast, że zrezygnowano z tych wierszy również w późniejszych wyborach (w tym w wydaniu Biblioteki Narodowej), dzięki czemu jako swoisty suplement zatytułowany *Epigramy swawolne* pojawiły się w 1995 roku, by już rok później zająć miejsce na... półce z tanią książką⁶⁹. Tego nie da się opisać „zespołem retoryk”. Nie chodzi tu bowiem ani o „zawieszenie głosu”, ani o niedopowiedzenie, ani nawet o komunikację pozawerbalną. Tu chodzi o wywołaną przez wstyd, grozę czy lekceważenie, rezygnację i ciszę. I chociaż zdecydowana większość takich wątpliwości może nie wykroczyć nigdy poza pytania, to czy na pewno warto z nich rezygnować?

W założeniu Balcerzana mieściłaby się na pewno jedna z głównych przyczyn niechęci do publicznego zajmowania się skompromitowanymi książkami. Fakt, że zazwyczaj z większym zainteresowaniem spotykało się dzieło potępiane i zakazywane niż chwalone, był znany nie tylko stronie, która stała się przyczyną zgorszenia, ale również stronie zgorszonej. Zresztą podejrzenia – zapewne poniekąd słuszne – że awantura towarzysząca ukazaniu się jakiejś książki służyła reklamie, stanowiły najczęstsze źródło zarzutów. Sytuacja, w jakiej znajdował się wyrażający swoją dezaprobatę krytyk, pragnący odsunięcia czytelnika od szkodliwego tekstu możliwie daleko i możliwie trwale, przy równoczesnej świadomości „napędzania” swoim krzykiem skandalu, a więc „robienia” wbrew sobie reklamy, była bez wątpienia sytuacją bolesną i paradoksalną.

O pomijanie „drastycznych erotycznie elementów” potępianych dzieł apelowała swego czasu Renata Łubieńska, zauważając, że w istocie tego typu cytaty przynoszą skutek odwrotny od zamierzonego. Informując czytelnika o istnieniu niewłaściwego tekstu, służyły faktycznie przede wszystkim reklamie, a w mniejszym stopniu potępieniu⁷⁰.

Ten sam paradoks zakazu czytania, w rzeczywistości napędzającego czytelników, był również jednym z koronnych argumentów obrońców *Dnia rekruta* Uniłowskiego i obłożonych „wojskową” anatema – za opublikowanie opowiadania na tytułowej stronie świątecznego numeru – „Wiadomości Literackich”⁷¹. Jego słuszności dowodzi, zamykający ze strony „Polski

⁶⁹ Przykładowo, w Księgarni im. G. Morcinka przy ul. 3 Maja w Katowicach.

⁷⁰ R. Łubieńska: *Reklama pornografii*. „Czas” 1925, nr 212.

⁷¹ „»Wiadomościom Literackim« zresztą zarządzenie [zakazu kolportowania i prenumerowania czasopisma na terenie jednostek wojskowych – zob. przyp. 31] krzywdy nie przyniesie, raczej przeciwnie, wzmoże zainteresowanie się pismem i przysporzy mu czytelników i prenumeratorów. Zakazane rzeczy mają często większy urok od dozwolonych – jest to fakt dobrze znany, o którym zdaje się, zapomniał autor zarządzenia” – S. Kalinowski: Wypowiedź w ankiecie: *Zagadnienie swobody twórczości literackiej. Na marginesie sprawy „Wiadomości Literackich”*. „Robotnik” 1934, nr 435. „Mniemamy, że »Wiadomości« łatwo pocieszą się stratą. Lepiej mieć za sobą rekrut-

Zbrojnej” awanturę, artykuł kapitana Mariana Warmuzka, który już tytułem: *Rekrut Uniłowski śpi* apelował o wyciszenie całej niepotrzebnie „rozdmuchanej” sprawy⁷². Trzy lata później niechętna Uniłowskiemu recenzentka „Odnowy”, podsumowując zdarzenie, zanotowała:

Potem pojawił się artykuł *Dzień rekruta*. Niepotrzebna, bezsensowna nawet, zdaniem naszym, konfiskata tego artykułu, umiejętnie wyzyskana dla reklamy autora, uczyniła z niego w pewnych kołach od razu „bohatera” i „męczennika”.⁷³

Głosy takie można by mnożyć. Ponieważ jednak problem ten powróci jeszcze przy okazji pornografii, aby nie powtarzać ilustracji i wniosków, zawieszę na razie – poniekąd wzorem krytyków – dalsze rozważania. Zwłaszcza, że nie o takie „niemówienie” tu chodzi.

W „wojnie o *Wiosnę* Tuwima” oprócz „studentek i studentów zarówno uniwersytetu, jak innych szkół wyższych”, zbierających podpisy pod wymierzonym w redakcję „Pro Arte et Studio” protestem, wzięło udział – zdaniem Grydzewskiego – dwanaście⁷⁴, a według Stradeckiego – trzynaście⁷⁵ czasopism. Zważywszy, że wszystkie z nich (oprócz poznańskiego „Zdrowu”) wychodziły tylko w Warszawie i że awantura trwała zaledwie miesiąc, była to liczba wcale pokaźna. W sumie łącznie z 70 podpisami „młodzieży akademickiej” i 11 „kolegów akademików” pod *Listem otwartym* można by wymienić około stu pozytywnych i negatywnych wystąpień. Ale tych sto głosów to równocześnie przynajmniej kilkaset przemilczeń, z których część mogła być celową rezygnacją z wzięcia udziału w awanturze.

Wydobycie jakiegokolwiek pewnej odpowiedzi z perspektywy osiemnastowiecznej lat wydaje się raczej mało prawdopodobne. Niezmiernie rzadko zdarzały się bowiem tak wyraźne sytuacje, jak przy skandalu wywołanym wystąpieniem pikadorczyków przeciwko wystawieniu *Pani Chorażyny*. Nie tylko kwiaty Lechonia wówczas przemilczano. Kiedy normę stanowiły głosy potępiające wystąpienie „literackiej młodzieży”, pozytywne, ściśle merytoryczne recenzje premierowego przedstawienia, zamieszczone przez Jana Lorentowicza w „Tygodniku Ilustrowanym” i „Nowej Gazecie”, w których

tów niż pułkowników” – *Obrazili się...* „Robotnik” 1934, nr 414; „Utrata prenumeratorów jest dla każdego pisma rzeczą przykrą; w danym wypadku przypuszczamy, że tracimy prenumeratorów a nie czytelników – i to nas pociesza” – m.g. [M. Grydzewski]: *O „Dzień rekruta”*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 49.

⁷² M. Warmuzek: *Rekrut Uniłowski śpi*. „Polska Zbrojna” 1934, nr 322.

⁷³ I. Pannenkowa: *Pisarze „odważni” i „prześladowani”*. „Odnowa” 1937, nr 13.

⁷⁴ [M. Grydzewski]: *W dziesięciolecie „Czyhania na Boga”...*

⁷⁵ J. Stradecki: *W kręgu Skamandra...*, s. 41–45.

„protestowi” nie poświęcono ani słowa, odczytywane były jako wyraźna dezaprobata i celowy bojkot. Jak dotkliwe potrafiło być takie przemilczenie, dowodzi reakcja Grydzewskiego, usiłującego wyjaśnić w swoim artykule zamiary „awanturników”⁷⁶.

Inne wątpliwości mogą towarzyszyć kwestii, dlaczego niechętnie, a zazwyczaj wcale, zabierany był głos przez tych samych czytelników w podobnych do siebie sprawach. Przykładem mogą być chociażby pretensje do pacyfistycznych, „antymilitarystycznych” – jak je nazywali współcześni – wierszy Juliana Tuwima, do których dołączono później jeszcze wiersze Słonimskiego i Józefa Wittlina. Nie dołączono natomiast tak samo skandalicznego opowiadania Zbigniewa Uniłowskiego, nie mówiąc już o utrzymanych w podobnym tonie, a nie potępianych powieści *Żołnierze* Adolfa Rudnickiego⁷⁷ czy Karola Zamoyskiego *W służbie junkrów pruskich*. W ostatnim wypadku brak reakcji mógłby znaleźć uzasadnienie w „pruskim kostiumie”, w jaki zapobiegliwy autor przybrał powieść, będącą rzekomo wynikiem doświadczeń wyniesionych ze służby odbywanej w Włodzimierzu Wołyńskim oraz mistyfikacji. *W służbie junkrów pruskich* ukazało się bowiem jako przekład powieści niemieckiej Otto Burga. Jednakże co z pozostałymi? Wątpliwa może się wydać hipoteza o ścisłej specjalizacji, przyjętej za względu na gatunek literacki recenzowanego utworu. Zwłaszcza że w większości wypadków rola krytyka była na tyle przypadkowa, iż już określenie gatunku potępianego utworu nastroczało poważnych problemów. Istotniejszą przyczynę mogły stanowić miejsce i czas, w których opublikowane zostały skandaliczne teksty. W wypadku Uniłowskiego – co nie uszło uwagi adwersarzy z „Polski Zbrojnej” – były to „Wiadomości Literackie” opatrzone datą 11 listopada, gdy powieść Rudnickiego początkowo drukowano w bardziej neutralnym czasie w rządowej „Rzeczpospolitej”. Trudno jednak szukać podobnej przyczyny w wypadku niezestawienia Uniłowskiego ze skamandrytami.

Równie wyraźnie przedstawia się kwestia jednego z ostatnich skandali Drugiej Rzeczypospolitej, wywołanego przez *Niemcewicz od przodu i tyłu* Karola Zbyszewskiego.

Pierwszy pocisk zarzutów: erotomaniastwo w manierze Boya (inne maniery niedouczonek nieznanne), tylko oczywiście nie na tym co Boy poziomie, nie takim ci Boy językiem itd.⁷⁸

⁷⁶ „Mniejsza jednak o błyskotliwe sofizmaty p. Pieńkowskiego [...], o niezręczne i nieszczerze próby obrończe *Pani Chorażyny* p. Lorentowicza („Nowa Gazeta” nr 348; „Tygodnik Ilustrowany” nr 52), o miłkliwość i wykrętność innych” – m.j.g. [M. Grydzewski], „Pro Arte et Studio” 1919, nr 1.

⁷⁷ Zob. P. Hulka-Laskowski: *Czy defetyzm?* „Wiadomości Literackie” 1934, nr 51; m.g. [M. Grydzewski]: *Jeszcze „Dzień rekruta”*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 50.

⁷⁸ J. Bajkowski: *O Niemcewicu*, „Myśl Narodowa” 1939, nr 24.

Chociaż porównywano autora chętnie i często z wzorcowym „gorszycielem”, jakim był w reprezentowanej przez *Niemcewicza* dziedzinie Tadeusz Żeleński, chociaż identyfikowano książkę nawet jako „karykaturę Boya”⁷⁹, stał się Zbyszewski przyczyną poważniejszych niż „beniaminek” kłopotów.

[...] po co Kochany Pan napisał tego *Niemcewicza*? – pytał autora w liście otwartym Julian Babiński – Jak może tak przyjemny człowiek spłodzić [...] tak okropną ramotę? Przecież, między nami mówiąc, gdyby coś podobnego wypuścił na świat któryś z yevreuil ze sfory „Wiadomości Literackich”, to byśmy go, mówiąc stylem JWPańskiej odtłocówki, obsztorcowali, jak święty Michał diabła. [...] Byłoby i o plwaniu na przeszłość i o szarganiu świętości i precz z łapami od sztandar i czytelnicy tak by się rozognili, że jak dwa, a dwa cztery kilku młodszych zaraz by poszło i yevreuilowi, mówiąc przemiłym stylem Kochanego Pana, mordę obito.⁸⁰

Rzeczywistość wyglądała jednak inaczej. Porównywany z „beniaminkiem”, spotkał się Zbyszewski z ostrzejszą, gdyż bardziej bezpośrednią, krytyką. Zarzuty pod adresem *Niemcewicza* były wypowiedzane dosadnie i „bez owijania w bawełnę”, gdy Boya „obsztorcowywano” z reguły „przy okazji”. Identyfikacja konsekwentnie gorszącego publiczność Żeleńskiego nie sprawiała żadnych problemów. Nie dlatego, że wiadomo było dokładnie, co taki krytyk i pisarz sobą reprezentuje, ale dlatego, że wiadomo było mniej więcej, czego można się po takim pisarzu spodziewać. Nie trzeba było zatem czytać jego książek ani tym bardziej o nich mówić. Krytyka odegrała już swoją rolę. Ale nie oznaczało to przecież, iż nie czytane książki, sygnowane pseudonimem Żeleńskiego, stawały się mniej gorszące. Bynajmniej – stawały się jedynie mniej niebezpieczne. Nie tylko można było nie czytać i nie omawiać takich książek, ale wręcz nie należało.

Zarówno przyczyn, jak i sposobów, za pomocą których można było (należało) „przemilczać” dzieło literackie, dałoby się znaleźć przynajmniej kilka. I coś z tego, że nie zawsze domagano się materialnego unicestwienia dzieła. Rezygnacja z niszczenia nie musiała jeszcze oznaczać dowartości-

⁷⁹ A. Bocheński: *Boy w karykaturze*. „Polityka” 1939, nr 5.

⁸⁰ J. Babiński: *Do rąk własnych JWPana Karola Zbyszewskiego sprawcy dzieła pt. „Niemcewicz od przodu i tyłu”*. „Merkuryusz Polski” 1939, nr 20. O podobnej reakcji pisał również B. Dudziński: *Wśród książek*. „Robotnik” 1939, nr 112: „Całe szczęście, że autor *Niemcewicza* nosi „aryjskie” nazwisko i jest felietonistą pism pravicowych. Gdyby tak, nie daj Boże! Taki *Niemcewicz* przytrafił się komuś z innej parafii politycznej lub wyznaniowej, byłby i rwettest niemały i rozzdzieranie szat i wołanie o pomstę ze strony „dobrze myślących”, przysięgłych strażników wszelkich relikwii i świętości.” Zob. także: A. Słonimski: *Kronika tygodniowa*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 10; J. K. Urbach [J. Konrad]: *Historia pisana palcem w „OO”*. „Ilustrowana Rewia Codzienna” [dodatek do „Głosu Porannego”] 1939, nr 11.

wania. Można by przecież powiedzieć, że w kulturze, podobnie jak w przyrodzie, nic nie ginie. Żyjąc w świecie ograniczonej materii, człowiek nauczył się korzystać z wszystkiego – nawet z odpadów. Dopóki niewłaściwe dzieło nie stanowiło zagrożenia dla ewentualnych czytelników, drastyczne zabiegi represyjne nie tylko byłyby zbyteczne, ale wręcz stałyby się marnotrawstwem.

A skoro obok szczerych porywów gromadzi się nawóz – komentował w 1921 roku *futurystyczną twórczość krytyk* – to prawdziwa muza przygłuszy przykre zgrzyty i przysypie je grudą zasłużonego zapomnienia.⁸¹

Argument – trzeba przyznać – na gruncie krytyki literackiej szczególnie oryginalny, choć może nieco zbyt przyziemny. Ale widać problem ekologii pojawił się na długo przed końcem dwudziestego stulecia. I chociaż *Manifest futurystyczny* został uznany za dzieło szczególnie szkodliwe, krytyk nie domagał się żadnej z kryminalnych form represji.

Chuliگارство, obliczone na wyzysk kieszeni ludzkiej i nic więcej, może wyćpić samo społeczeństwo, odwracając się od brudnych świstków.

W tym miejscu można by dojść do paradoksalnego pytania: Jeżeli skandalowe czytanie nie jest odbiorem (jeżeli nawet nie wiadomo, czy jest czytaniem), jak wobec tego należy traktować krzykliwe wypowiedzi, których, bądź co bądź, pełna jest prasa w momencie zbliżonym do daty opublikowania utworu? Odpowiedź na tę wątpliwość znaleźć można w publikacjach bardziej opanowanych i sprawniejszych w rzemiośle polemistów.

Recenzje pod przymusem

Biorę się do tej roboty niechętnie. Z dwóch względów: najpierw że z Zegadłowiczem wysuszyliśmy niejedną butelkę i występować teraz wobec niego w roli oskarżyciela – to żadna dla mnie przyjemność. Po drugie: nie czuję się w najmniejszym stopniu powołany do wygłaszania morałów i kazań, do „budowania” bliźnich. Ale cóż – skoro trzeba. *Zmory* narobiły w naszym bajorku literackim tyle wrzawy, wypisano o nich tyle bzdurstw, że stają się to już niepokojące, nawet groźne. Oto dlaczego występuję.⁸²

⁸¹ eł.: *Uwagi. O manifestie futurystycznym*. „Tydzień Polski” 1921, nr 26.

⁸² J. E. Skiński: „*Zmory*” trzeba załatwić. „Pion” 1935, nr 46.

Od takich słów rozpoczął Jan Emil Skiwski swoją recenzję, zaopatrzoną w nie mniej wymowny tytuł „*Zmory*” *trzeba załatwić*. Zamieszczenie takiego wstępu nie przeszkodziło jednak krytykowi sformułować swoich zarzutów na trzech pełnych kolumnach gazetowych. Niemniej demonstracja niechęci, z jaką „brał się do tej roboty”, zabezpieczając przed podejrzeniami o złośliwość lub osobistą niechęć do autora omawianej powieści, spełniała przede wszystkim funkcję usprawiedliwienia zaangażowania się w awanturę, którego chciałoby się uniknąć.

Ale skoro *Zmory* reklamuje się jako książkę heroiczną, skoro się je zaleca do czytania, to taka akcja z protestem się spotkać musi i powinna.

Do tego miejsca reakcja Skiwskiego dokładnie mieści się w założeniu przyjętym przez Balcerzana. Lecz demonstracja wyraźnej niechęci posiada jeszcze jeden walor – dystansuje wobec adwersarza, a co za tym idzie – lekceważy go. Jeżeli daje satysfakcję, to z wyraźnym grymasem odrazy. Nie do przeciwnika nawet, ale do samego siebie, za to, że jakikolwiek kontakt w ogóle został podjęty. Manifestując przymus reakcji, krytyk wyrażał tym samym pragnienie jej uniknięcia.

Celność i dotkliwość takiego uderzenia widać wyraźnie w odpowiedzi, jaką zamieścił Zegadłowicz – podobno natychmiast po przeczytaniu recenzji – w „Wiadomościach Literackich”. Zaraz na jej początku, upominając się o szacunek, kwestionował szczerłość niechęci wyrażanej przez Skiwskiego. Riposta zresztą nie ograniczyła się tylko do obrony dotkniętej godności.

Sądzę – pisał autor recenzowanej powieści – że bierze się do tej roboty chętnie [...]; ktoś złośliwy zaryzykowałby przypuszczenie, że po prostu z tego żyje; byłoby to, oczywiście, życie nad stan.⁸³

Zegadłowicz wykorzystał również znany już skądinąd chwyt, polegający na docenieniu na początku adwersarza, ale tylko w tym celu, by wyraziściej przedstawić jego upadek – „przyciągał, aby odepchnąć”. Po streszczeniu oczekiwań przeciwników powieści, wiązanych z wystąpieniem Skiwskiego, którego recenzja miała być tytułową „Grubą Bertą”, „rozbijającą *Zmory* w puch”, przeciwstawił im na końcu lekceważące zdanie, gdzie stwierdzał, że argumenty użyte przez krytyka są tak słabe, iż nie wymagają riposty:

⁸³ E. Zegadłowicz: *Gruba Berta*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 50.

Na cześć niewybuchających pocisków Grubej Berty mogę wysuszyć butelkę wina, o którym tak zrzęcznie wspominał Skiwski; „to trzeba załatwić”; ale też tylko to!

Nie koniec na tym wzajemnego „przemilczania się” przeciwników. Skiwski jeszcze raz sięgnął po pióro, pisząc utrzymaną w podobnym co recenzja tonie *Odpowiedź*.

Gdybyś mi wszystko co znalazłem w *Grubej Bercie* napisał w liście prywatnym – usprawiedliwił swoje ponowne wystąpienie – pozostawiłbym go bez odpowiedzi, jako że nie widzę możliwości przekonania Cię. Ale między nami stanął czytelnik. Jemu też należy się wyjaśnienie.⁸⁴

Demonstrowana niechęć i przymus ponownie nie znalazły potwierdzenia w rozmiarach sprostowania. Przyznać trzeba, że w tym wypadku Zegadłowicz zachował większy umiar i to nie tylko w objętości swojej odpowiedzi. Skończył bowiem Skiwski *Sprostowanie* argumentem bardzo dobitnym, jednakże z merytoryczną dyskusją niewiele mającym wspólnego.

W obu wypadkach najdotkliwszym argumentem nie były zarzuty wypowiadane wprost, ale lekceważenie. Świadomi tego adwersarze konsekwentnie podkreślali więc zewnętrzną przyczynę, warunkującą konieczność wzięcia udziału w awanturze. Można to przyjąć za grę. Można umieścić w ramach kultury. Z tym, że tu lekceważący gest – chociaż nie wychodzi być może poza retorykę – polega nie na czytaniu, lecz mówieniu. Za plecami polemistów mógł istnieć jednak czytelnik nie czujący przymusu mówienia. Czytelnik, który z trzaskiem zamykał okładki „obrzydliwych *Zmór*”, albo ten, któremu nawet przez myśl nie przeszło, aby po „t a k ą książkę” sięgnąć.

Zdarzali się jednak „przemilczywacze” *Zmór* działający z rozmachem większym niż Skiwski. Swoistym rekordzistą był w tym wypadku stały „gawędziarz literacki” z „Gazety Kościelnej”. Już w pierwszym artykule poświęconym Zegadłowiczowi – zatytułowanym *Demon literatury* – informował swoich czytelników:

Nie mam zamiaru pisać recenzji tej książki – nie zasługuje na to w „Gazecie Kościelnej”.⁸⁵

Pomimo wyraźnej niechęci, w sumie przywołał Michał Lewicki *Zmory* aż w pięciu swoich publikacjach. Za każdym razem milczeć nie pozwalała mu nowa, odkryta właśnie postać zła, jakie mogła nieść z sobą lektura książki.

⁸⁴ J. E. Skiwski: *Sprostowania, sprostowania...* „Pion” 1936, nr 3.

⁸⁵ M. Lewicki: *Demon literatury*. „Gazeta Kościelna” 1936, nr 4.

I tak za pierwszym razem grzmiał na *Zmory* za to, że „obrzydlive”, „przeja-skawione” i – zresztą podobnie jak ich autor – „obludne”⁸⁶. Następnym razem – bo *Zmory* i porównywana z nimi *Grypa szaleje w Naprawie* to wstyd, gdy „mamy *Noce i Dnie* Dąbrowskiej, mamy *Granicę* Nałkowskiej, przybywa teraz *Cudzoziemka*”⁸⁷. Za trzecim razem powodem była gorsząca sytuacja, kiedy:

Prokurator skonfiskował, a szkoła czyta i dyskutuje w publicznym pisemku młodzieżowym. To nie dobrze! To są kpiny!

W tym wypadku nie zapomniał jednak usprawiedliwić swojego wystąpienia i już w pierwszych trzech zdaniach artykułu poinformował:

zuchwałość niektórych poczyniła zbyt przebiera miarę, by pominąć je milczeniem i nie złożyć energicznego protestu.⁸⁸

Za czwartym razem odezwał się dlatego, że Zegadłowicz to komunista i anarchista, a nie – jak do momentu publikacji ostatniej powieści się zda- wało – katolik i „świątkarz”⁸⁹. W końcu dlatego, że Wincenty Lutosławski porównał „obrzydliwą książkę” z *Granicą* Zofii Nałkowskiej. Tym razem jednakże – bardzo już zmęczony postacią przemienionego „poety od niepo- płatnych świątków” – poinformował czytelników:

Z prawdziwą niechęcią zabieram się do omawiania tej kwestii. Zegadłowiczowi i tak za wiele czyni się zaszczytu – że w ogóle jego *Zmory* się omawia, a jeszcze więcej, że go się z innym dziełem porównuje. Na tę całą zmoroologię [...] należałoby, jak to ktoś dowcip- nie w „Dzienniku Polskim” z 23.3 br. zauważył, spuścić wodę i zmyć to świństwo; trudno jednak milczeć, gdy ktoś, skąd inąd poważny krytyk, pisze, że *Granica* jest nie tylko po- dobna, ale nawet gorszą (?), niebezpieczniejszą od *Zmór*.⁹⁰

Ilość i wielkość wypowiedzi, które pojawiały się pomimo manifestowa- nej przez krytyków niechęci do przedmiotu uwagi, nakazywałyby przyzna- nie racji podejrzeniu Zegadłowicza, że „biorą się do tej roboty bardzo chęt- nie”. Przy skandalu jednak od rozmiaru zła istotniejszy był jego charakter. Demonstracyjna niechęć reagowania świadczyła o przymusie podejmowania recenzji. Krytyk mówił tym samym, że miał świadomość niewłaściwości

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ I d e m: *Najciekawsza książka*. „Gazeta Kościelna” 1936, nr 9.

⁸⁸ I d e m: *Co czyta i co pisze młodzież szkolna?* „Gazeta Kościelna” 1936, nr 11.

⁸⁹ [M. Lewicki]: *Kim jest p. Zegadłowicz?* „Gazeta Kościelna” 1936, nr 14.

⁹⁰ I d e m: „*Granica*” = „*Zmory*”. „Gazeta Kościelna” 1936, nr 21.

hałasu, który czynił, ale zobligowany był do niego nie chęcią wyrażenia prywatnej opinii, lecz obowiązkiem ostrzeżenia czytelników. Ponownie wraca zatem zasada wyższej konieczności. Każde angażowanie się w awanturę było reakcją złą, ale zabezpieczone niechęcią uzyskiwało swoje uzasadnienie. Krzyk nie pojawiał się jako sposób zachowania, który nie powinien istnieć, lecz jako sposób, który chociaż „nie przystoi”, jednak istnieć musi. Dla kulturalnego krytyka demonstracja przymusu była bardzo istotna. Wszystko odbywało się przecież publicznie i do tego w „dobrym towarzystwie”, gdyż tylko w takim środowisku konieczność reagowania, a mówiąc dokładniej – reagowania pragnieniem ciszy, uzyskiwała właściwą sobie akustykę i znaczenie. Dokładny opis „wymagań sfery towarzyskiej” znaleźć można w skrupulatnej charakterystyce międzywojennej publiczności literackiej Jana Bystronia:

Zwyczaj obowiązujący w pewnej sferze, wymaga, aby pewne dzieła czytano czy też przynajmniej nie przyznawano się do ich nieznamośności, ale z drugiej strony wymaga się również, aby nie czytano autorów niemodnych, czy też nie osiągających odpowiedniego poziomu.⁹¹

Czytelnik, zwłaszcza kulturalny, mógł (powinien) milczeć i nie sięgać po niewłaściwą książkę. Ale nad spokojem „towarzystwa” czuwać musiał krytyk, by nie zaskoczyła jego uczestnika żadna niepoprawna lektura. Sam krytyk pozostawał jednak rozdarty pomiędzy obowiązki zawodowe i „towarzyskie”. Pierwsze kazały mówić, drugie – milczeć. Przymus potwierdzał zawodową rzetelność. Żeby nie pozostawić wątpliwości „poprawności pod względem towarzyskim”, obok przymusu pojawiała się jeszcze jedna manifestacja: odrazy i niechęci, która towarzyszyła lekturze. W tej sytuacji mówienie uzyskiwało korzystniejszy dla recenzenta charakter. Było już nie tylko zawodowym obowiązkiem, lecz „towarskim” poświęceniem.

„Z przykrością i odrazą” rozpoczynał swoją publiczną rozprawę z futurystami Stanisław Pieńkowski, informując przy tym, że w „normalnych życia warunkach” przemilczałby „płody chorego umysłu”, gdyby podjęta akcja nie miała charakteru „zbrodni moralnej”.⁹²

„Nie lubię czytać świństw. Brzydzą mnie i nudzą” – informował swoich czytelników przy okazji recenzji *Zmór* Karol Hubert Rostworowski⁹³. W tym wypadku oburzenie nie ograniczyło się tylko do zarzutów wymie-

⁹¹ J. Bystron: *Publiczność literacka*. Lwów–Warszawa 1938, s. 165.

⁹² S. Pieńkowski: *Znikąd – do nikąd*. „Gazeta Warszawska” 1922, nr 104.

⁹³ K. H. Rostworowski: *Metamorfoza*. „Kurier Poznański” 1935, nr 521.

rzonych w pornograficzną – zdaniem recenzenta – książkę, ale dotyczyło również zdrady, jakiej dopuścił się Zegadłowicz wobec największego „entuzjasty” swojej wcześniejszej twórczości. „Towarzyska poprawność” wymagała od Rostworowskiego ostrzeżenia przed „pornograficzną” książką, ale przede wszystkim rozliczenia z dotychczasowej, akceptującej postawy.

Innym razem o poświęceniu mógł świadczyć manifestowany wstręt, wynikający z konieczności używania słów czy mówienia o rzeczach, których publicznie nie powinno się powtarzać. Przy okazji *Zmór* tego typu komentarz można znaleźć w recenzji Alfreda Jesionowskiego, kiedy nawiasem przerywając cytaty, przeproszał czytelnika za jego dosłowność, lub w stwierdzeniu:

Mikołaj obraca się wśród opowiadających o wyczynach seksualnych kolegów, bywa nawet świadkiem sceny, której nie śmiałbym, nawet w streszczeniu bardzo oględnym, powtórzyć...⁹⁴

Takim samym komentarzem zostały również opatrzone skandaliczne fragmenty *Zmór*, przerwane przez Aleksandra Ryniewicza, zdaniem:

Trudno dalej cytować słowa tego porannego dialogu.⁹⁵

Tę postawę można odnaleźć także w całym szeregu najwymyślniejszych eufemizmów, za pomocą których recenzenci zasłaniaли wstydliwą dosłowność „pewnych scen” czy „takich wyrażen”. Przykładem może być chociażby przywoływany już artykuł Skińskiego, w którym wypominał Zegadłowiczowi użycie:

szeregu słów, znanych w „najszerzych sferach towarzyskich”, a poczynających się od głosek: „d”, „h”, „p”.⁹⁶

Zdarzały się jednak skrajniejsze przypadki „przemilczenia” skandalicznej książki, jak Jerzego Bandrowskiego, który zabierając się do omówienia czwartej części *Żywota Mikołaja Srebrzempisanego*, przyznawał się na po-

⁹⁴ A. Jesionowski. [Recenzja *Zmór*]. „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935/1936, nr 4.

⁹⁵ A. Ryniewicz: „*Zmory*” Zegadłowicza i przedwojenna szkoła w Małopolsce. „Przegląd Pedagogiczny” 1936, nr 3. Recenzja opatrzona została zresztą znamienym przypisem redakcyjnym: „Wobec listu X. Arcybiskupa Sapiehy, następnie wobec konfiskaty książki, zarządzanej przez władze państwowe, uważaliśmy za słuszniejsze pominąć milczeniem książkę, powszechnie potępioną. Uchwała wadowickiej rady miejskiej [...], czyni sprawę ponownie aktualną i zniewala nas do wyrażenia naszego sądu o tych sui generis pamiętnikach z życia szkolnego.”

⁹⁶ J. E. Skiński: „*Zmory*” trzeba załatwić...

czątku recenzji do nieczytania powieści⁹⁷. Trudno powiedzieć, czy Bandrowski rzeczywiście nie znał książki. Wydaje się to zresztą mało istotne. Chwyt był prosty i można się tylko dziwić, dlaczego tak rzadko z niego korzystano. Przecież ustalenie swojej funkcji jako krytyka i równoczesne zaprzeczenie funkcji czytelnika o wiele lepiej zabezpieczało niż cała profilaktyka retoryczna stosowana przez recenzentów dla usprawiedliwienia niewłaściwej lektury.

Mówiący krytyk korzystał z reguły z dwóch form przemilczenia. Pierwszą była, opisana powyżej, manifestacja przymusu i obrzydzenia. Drugą – demonstracyjne przerwanie recenzji – swoiste zawieszenie rozpoczętej wypowiedzi. Przy okazji *Zmór* posłużył się tym chwytom Karol Ludwik Koniński, odmawiając zainteresowania skandalicznej książki o „Mikołaju Wata wypchanym” już na początku artykułu.

A więc „bóg” z panem, panie Zegadłowicz – żegnał się krytyk ze sprawcą swojej publikacji – jesteś pan bez przydziału!... – a my się zajmiemy już tylko kwestią cenzury.⁹⁸

Jak skuteczny był to chwyt, dowodzi aluzja do podkreślonych przez Konińskiego rozstrzelonym drukiem słów, wykorzystana przez Zegadłowicza w tytule największego wystąpienia polemicznego, które – co równie znamienne – zostało w znacznej części poświęcone Jerzemu Bandrowskiemu⁹⁹.

Szczególnie charakterystyczne „zawieszenie głosu” można jednak odnaleźć – przy okazji awantury o inną, nie mniej swego czasu skandaliczną powieść – w poświęconym sprawie *Wspólnego pokoju* artykule Karola Krzewskiego. Głównym obiektem dezaprobaty nie była tu książka Uniłowskiego, lecz niewłaściwe zachowanie krytyków, którzy zupełnie niepotrzebnie – zdaniem autora – wdają się w awanturę i spekulacje nad niemoralną czy Nieliteracką postacią dzieła, mającą na zawsze zdyskwalifikować jej autora. Swoistego omówienia doczekała się powieść dopiero w dwóch ostatnich zdaniach:

Ale wolno krytykowi bez przesądzenia przyszłości literackiej autora *Wspólnego pokoju* orzec, że jest to powieść poniżej krytyki. I podejmuję się twierdzenie takie poprzeć dowodami.¹⁰⁰

⁹⁷ J. Bandrowski: *Sprawa Emila Zegadłowicza*. „Dziennik Kujawski” 1936, nr 54.

⁹⁸ K. L. Koniński: „bóg” przez małe „b”, czyli o cenzurze. „Prosto z mostu” 1936, nr 1.

⁹⁹ E. Zegadłowicz: *Słowa bez przydziału*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 13. Tu przytacza Zegadłowicz jeszcze jeden artykuł, publikowany w numerze 24 „Kuźni Młodych”, w którym autorka „woli się od razu przyznać, że *Zmór* nie przeczytała”.

¹⁰⁰ K. Krzewski: *Moje uszanowanie dla krytyków*. „Gazeta Polska” 1933, nr 64.

Na tym jednak tekst się urywał. Pomimo obietnicy, żadnych dowodów nie było. Chyba że postępowaniem dowodowym miała być właśnie cisza, następująca po przerwanej wypowiedzi. Krzewski jednak zaznaczył wyraźnie moment, w którym przestał mówić. Ale co z krytykiem, który mówić nawet nie zaczął? Jaka była zawartość tego milczenia?

Oburzony czytelnik i krytyk, który reagował milczeniem, czytał tekst jako działanie wymierzone świadomie przeciwko niemu, jako prowokację. Jakakolwiek inna odpowiedź na atak, poza rezygnacją z mówienia, byłaby w tej sytuacji przyjęciem reguł przeciwnika. W przekonaniu reagującego każda podjęta forma represji, oprócz bojkotu czy zignorowania, potwierdzałyby skuteczność prowokacji. Wbrew jego woli oddawałyby przysługę. Działałyby więc zgodnie ze sformułowaną przez anonimowego recenzenta *Manifestu futurystycznego* zasadą:

Choćby skrajnie krytyczne zajmowanie się czymś czy kimś świadczy o nadawaniu pewnej wagi zjawisku lub człowiekowi.¹⁰¹

Brak reakcji miał świadczyć o tym, że „pułapka” została rozpoznana przez potencjalną ofiarę jeszcze przed kompromitującym upadkiem. Mimo to skandal wybuchał, ale wybuchał inaczej.

Krytyk milcząc – podobnie jak cenzor – uciekał w wieloznaczność. Milczenie czytelnika i milczenie krytyka, na pierwszy rzut oka identyczne, w gruncie rzeczy całkowicie się różniło. Cisza pierwszego wynikała z braku mówienia. Język lektury nie wykraczał nigdy poza język dzieła. Świadczenia jego rezygnacji należałoby zatem szukać w nie rozciętych stronach, w kurzu pokrywającym okładki, w najrzadziej wykorzystywanych miejscach regału lub – co bardziej prawdopodobne – w braku książki w prywatnej bibliotece. Krótko mówiąc, w miejscu będącym przeciwieństwem literackiego „salonu” – w „lamusie”.¹⁰² Cisza czytelnika była ciszą autentyczną. Jego głos zawsze mieścił się poniżej pasma słyszalności. Poniżej tego, co ludzkie ucho potrafiłoby uchwycić i zidentyfikować jako dźwięk. Cisza krytyka natomiast była tylko pozorną. W przeciwieństwie do czytelnika, krytyk „zachowywał milczenie nie będąc niemową”. Faktycznie jego milczenie mówiło więc dużo więcej i dużo głośniejszym głosem niż mógłby wyrazić najpotężniejszy ryk oburzenia.

¹⁰¹ W. Gombrowicz: *Dziennik...*, s. 79.

¹⁰² Zob. J. Bańka: *Metafizyka piękna*. Olsztyn–Warszawa 1991, s. 60–61. Oczywiście, szereg świadectw przenoszenia dzieła „do piwnic, do lamusa” można by mnożyć. Równie dobrze jak „biblioteczny pył”, nieczytania książki dowodziłaby pusta metryka biblioteczna, oddanie „na malkaturę”, podparcie nogi kulawego stołu czy obniżenie ceny, etc.

„Milczenie zakłada dogłębną znajomość tego, co chce się przemilczeć. Ponieważ praktycznie nie milknie się na zawsze, zatem dokonuje się wyboru między tym, co można powiedzieć, i tym, co należy zataić. [...] Milczenie nie tylko je chroni, ale i zagęszcza.”¹⁰³

Niemówienie krytyka nie było ciszą, lecz niesłyszalnością. Nie wynikało z braku mówienia, ale jego nadmiaru. Krytyk rezygnując z wypowiedzi, tym samym mówił, że „brak mu słów”. Nie milczał naprawdę, lecz sumował wszystkie możliwe zarzuty i przenosił je poza granicę słyszalności. Umieszczał w paśmie ultradźwięku, w którym ludzkie ucho, ze względu na natężenie hałasu, nie było w stanie zidentyfikować głosu.

Zarazem jednak, odmawiając odpowiedzi bezpośredniej, przyjmował postawę „stoickiej niewzruszoności”. Manifestował umiejętność wewnętrzznego opanowania i siły. Brakiem reakcji sam z bezpiecznego miejsca detonował skandal, który wybuchając zbyt słabo, aby cokolwiek poruszyć, kompromitował prowokatora. Ukryta działalność, mająca do momentu „wybuchu” być utrzymaną w tajemnicy, zostawała zdemaskowana.

Nie igra się z poezją

Można, jak widać, przemilczeć skandaliczne dzieło. Można, za pomocą jednego zdania, milczeć mówiąc. Można również, demonstracyjnie odmówiwszy recenzji dzieła, mówić milcząc. Ale czy można przemilczeć skandaliczne odbiorcę? Przypadek zignorowania protestu pikadorczyków na premierze *Pani Choryżyny* wydaje się potwierdzać takie założenie. W ten sposób odczytał przecież Grydzewski pominięcie awantury przez Lorentowicza w recenzji przedstawienia. Tą metodą rozbroili wystąpienie „młodzieży literackiej” pozostali recenzenci i sprawozdawcy teatralni, pomijając w relacjach jeden szczegół, świadczący o „poprawności protestu pod względem towarzyskim”. Podobnie postąpił Zegadłowicz, wzmiankując o „niewybuchających pociskach Grubej Berty” Skińskiego, na cześć których lepiej było „wysuszyć butelkę wina”, niż wdawać się w polemikę. Można by także dostrzec przemilczenie odbiorcy w „arystokratycznym pogardzaniu gustami motłochu”. Wszystkie te przykłady nie dorównują jednak kapital-

¹⁰³ E. Canetti: *Masa i władza*. Przekł. E. Borg, M. Przybyłowska. Warszawa 1996, s. 338–339. Zob. także: *Ibidem*, s. 329–338.

nemu „wyciszeniu”, jakiego dokonał Mieczysław Lepecki w relacji awantury o Tuwima w Ministerstwie Spraw Wojskowych.

Już *Protest* Ciecchomskiego świadczył o niezwyklej precyzji żołnierskiego słowa. Zresztą dążenie do ekonomizacji wypowiedzi – według językoznawców – jest dominantą żołnierskiej gwary¹⁰⁴. Ale ekonomia dosadności czy skrótów nie może się przecież równać z ekonomią salonowej ciszy. Żeby niczego z niej nie uronić, konieczne będzie dokładne przytoczenie opowieści.

Relacjonowane po latach zdarzenie miało miejsce w 1927 roku w Ministerstwie Spraw Wojskowych, gdzie Lepecki był zatrudniony na „dość błyszczącym, ale jałowym stanowisku referenta prasowego”. Ponieważ „nie była to praca zbyt absorbująca”, gdyż szefowie, „z których najmłodszym rangą był płk Józef Beck”, zupełnie nie interesowali się pracą swoich podwładnych, toteż „bez wielkiej niedyskrecji” informował autor relacji, „że większość »służbowego« czasu zużywał na pisanie artykułów o odbytych podróżach”.

Rozciągnięty na pół strony wstęp, w którym Lepecki, zamiast opowiadać o sygnalizowanym na początku „pierwszym moim zetknięciu z Tuwimem” informuje o atmosferze panującej w Ministerstwie, może się wydać przydługi. W rzeczywistości jednak świadczy o wybitnym talencie strategicznym. Po pierwsze, służy rozpoznaniu terenu. Po drugie, określeniu własnej pozycji – nie urzędnika wojskowego („zajmowałem stanowisko”), lecz „początkującego pisarza-podróżnika” („byłem”). Po trzecie, temu szczególnemu opóźnieniu, które wzbudza i mobilizuje oczekiwania, dzięki czemu przejście do akcji właściwej przynosi zamierzony efekt.

Pewnego dnia – wspominał Lepecki – zobaczyłem w „Robotniku” wiersz Tuwima pod tytułem *Do generałów*. Najpierw przeczytałem go z entuzjazmem, drugi raz – z zachwytem, trzeci – z przerażeniem. „Oj! – pomyślałem – dadzą poecie łupnia”. Po chwili wtłoczył się do mego pokoju z tuzin kolegów-oficerów i nuż się kłócić. Jedni byli za wierszem, drudzy – przeciw. Ponieważ w dyskusji wciąż mylili tekst, zaproponowałem, aby ktoś odczytał utwór na głos. Mój przyjaciel, por. Jerzy Nowacki, wyrecytował go z pamięci. W miarę jak mówił, podniecenie moich kolegów nikło i wreszcie kpt. Łoza, wielki specjalista od orderów, zachnął się i zawołał:

— Do licha z tendencją! Co za piękny wiersz!

I już jakoś nikt więcej się nie oburzał, wszyscy rozeszli się w milczeniu.

[...] Już w godzinę później wpadł do mnie zadyszany pewien dygnitarz (nie Beck) i wrzasnął:

— Gdzie wiersz?

¹⁰⁴ Zob. S. Kania: *O polskiej gwarze żołnierskiej*. „Poradnik Językowy” 1969, s. 126–140.

[...] Wielkie było z powodu tego wiersza larum w Ministerstwie Spraw Wojskowych. Nie brakło gorliwych, którzy chcieli poetę „nauczyć rozumu”, ale podnieść rękę na Tuwim nie było łatwo nawet wówczas. Wszystko załagodził Wieniawa-Długoszowski.¹⁰⁵

Nateżenie głośności odgrywa w relacji rolę zasadniczą. „Wrzask” dygnitarza i „wielkie larum” w Ministerstwie zostają przypisane publiczności najmniej właściwej. Tej, której odczytaniu „pięknego wiersza” nie towarzyszył „zachwyt”, lecz „oburzenie”. Hałas i cisza stanowią więc synonimy stopnia „odpowiedniego zachowania”, wynikającego ze stosunku do tekstu. Zamieszczone na początku świadectwo trzykrotnej lektury prezentuje swoisty instruktaż poprawności, do którego odnoszone będą wszystkie pozostałe odczytania. Najwłaściwsze było pierwsze – „entuzjastyczne”, najmniej właściwe trzecie – „przeżalone”, gdyż przy tym pojawia się już sygnał akustyczny, w postaci wykrzyknika „Oj!” i dźwiękonaśladowczego „łupnia”. Ostatnie było też najbliższe dyskredytowanemu – agresywnemu sposobowi odczytania wiersza przez wojskowych „dygnitarzy”. Potwierdza to równocześnie przebieg lektury „kolegów-oficerów”, których „podniecenie nikło w miarę” poprawnej recytacji tekstu. Na koniec, gdy całkowicie wygasa konflikt, wcześniejszemu „oburzeniu” przeciwstawione zostaje całkowite „milczenie”.

Jednakże kierunek lektury, instruującej o poprawności, może się wydać paradoksalny. Wbrew pozorom nie dąży bowiem do zrozumienia tekstu wiersza. Przeciwnie. Recepcji właściwej towarzyszy jedynie „entuzjazm” i „zachwyt”, gdy „przeżalenie” i „pomyślenie” informują o przewidywanej „awarii”. Co prawda lakoniczność Lepeckiego pozwala jedynie przypuszczać, jakie okrzyki „dygnitarzy” złożyły się na ministerialne „wielkie larum”. Niemniej fakt wydobywania akurat tego, który informował o „chęci »nauczenia rozumu«”, wydaje się znamieny. Świadczy o tym również, kończąca kłótnię „kolegów-oficerów” refleksja kapitana Łoży, rezygnująca z poszukiwania „tendencji” na rzecz „piękna”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ M. Lepecki: *Warszawa-Lizbona-Rio de Janeiro*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. Jedlicka, M. Toporowski. Warszawa 1963, s. 204–205.

¹⁰⁶ Podobnie bronił Tuwima, przy okazji awantury o wiersz *Do prostego człowieka*, Antoni Słomski – „Wiersz Tuwima, który był zresztą kaprysem poety, poety impulsu, poety, od którego nie należy oczekiwać ani konsekwencji, ani logiki” – *Kronika tygodniowa*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 48. W tym samym zbiorze wspomnień zamieszczone zostały wspomnienia Kazimierzy Iłakowiczówny, której wypowiedź dokładniej precyzuje chyba, na czym polegała rezygnacja z poszukiwania „tendencji” na rzecz „piękna”: „Tuwim wraz z kilku kolegami wniósł do tego, co wprzód było tylko kafeszantaniem, prawdziwy dowcip i prawdziwe piękno. Krzyczano, że pornografia... Nienawidzę pornografii. [...] Ale wtedy tak zwana pornografia należała do strawy kabaretowej, jak wątróbka do gęsi. Jeśli tworzył ją skrzydlaty Tuwim, była przynajmniej kunsztowna, ba,

Opozycja między krzykiem i milczeniem jest zatem równocześnie opozycją między zrozumieniem i przeżyciem. Na uśłowaniu zastąpienia języka wiersza własnym językiem. Sprzeczki nie zamknęło przecież wyjaśnienie utworu, lecz jego recytacja. Przyczyną awarii, jak się okazało – bezbłędnie dostrzeżoną przez Lepeckiego – nie był fakt mylenia się dyskutantów, ale fakt, że „w dyskusji wciąż mylili tekst”. Naprowadzeni na właściwy sposób czytania, oficerowie przestając się oburzać, przestają także rozmawiać i „rozchodzą się w milczeniu”. Właściwe zachowanie wynikało więc nie tyle z tego, co się mówiło, ile w jaki sposób – z „milczenia” lub „wrzasku”. A dokładniej – z rozgraniczenia na „mówienie wiersza” lub mówienie przeciwko niemu. Każdy głos, wykraczający poza tekst utworu, zbliżał się nieuchronnie do czytelniczej niepoprawności. Jedynym w pełni uprawnionym do mówienia był bowiem tylko wiersz.

Zresztą sam pomysł – choć może kontrowersyjny – nie jest wcale oryginalny. Już przy okazji pierwszej awantury, wywołanej *Wiosną* Tuwima, w podobny sposób postponował „przygodnych najczęściej krytyków” Władysław Zawistowski, cytując sentencję Romain Rollanda: „de l’art et de l’amour on ne parle pas: on le fait”¹⁰⁷.

Nie ma wątpliwości, że autor relacji, określając siebie jako „początkującego pisarza”, był tym, który „robił sztukę”, a nie „mówił” o niej. Stanowisko wojskowego urzędnika było przecież jedynie „zajmowane”. Dystans wobec funkcji został zresztą zasygnalizowany w zdaniu informującym o obowiązkach „referenta prasowego” zamianą narracji prowadzonej w pierwszej osobie na trzecią. Trudno się jednak dziwić, skoro wspomnienie dotyczy „pierwszego mojego zetknięcia z Tuwimem”. Właściwe staje się więc równoznaczne z własnym, choć nie tyle przez zaanektowanie, ile osobistą relację. Cała akcja rozgrywa się przecież w szczególnym miejscu Ministerstwa – w pokoju Lepeckiego. Do niego „wtoczył się z tuzin” adwersarzy i do niego „wpadł zdyszany pewien dygnitarz”.

W systemie nobilitującego dopowiedzenia i degradującej ciszy poprawność lektury uzyskuje zatem wymiar osobisty. Stopień poprawności czytania zostaje zasygnalizowany w opowieści odsunięciem postaci od autora lub zbliżeniem do niego. Dopóki trwa kłótnia, adwersarze są tylko „kolegami-oficerami”. W miarę zanikania „podniecenia” Lepecki nobilituje ich do „moich kolegów”, bez dookreślenia wojskową dystynkcją. Im czytelnik

częściowo piękna, a zawsze pełna dowcipu. Śmiał się człowiek nie dlatego, że to było nieprzyzwoite, ale mimo to.” K. Iłakowiczówna: *Pozgonne Tuwimowi*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie...*, s. 414.

¹⁰⁷ W. Zawistowski: *List otwarty do Redakcji*. „Pro Arte et Studio” 1918, nr 11.

więcej i głośniej mówi, tym dalej jest od autora relacji oraz staje się bardziej niewłaściwy; i *vice versa* – gdy zbliża się do odczytania proponowanego w „instruktażu”, wówczas tym bardziej staje się „mój”. Najbliższy jest porucznik Jerzy Nowacki. Ten nie tylko głosu użycza wierszowi, ale także pamięci, w związku z czym zostaje sklasyfikowany najwyżej, nie jako jeden z „kolegów”, ale „mój przyjaciel”. Rezygnacja z własnego języka oznacza bowiem przyjęcie właściwej roli czytelnika. Zresztą podobnie zachowuje się sam „początkujący pisarz”.

Powinienem był utwór wyciąć, nakleić na kartkę czystego papieru, napisać komentarz i odnieść do szefa. Ale nie miałem ochoty tak postąpić.

Stąd wynika jeszcze jedno, zdaje się zasadnicze, rozróżnienie. Lepecki w sposób niedosłowny, ale jednoznaczny, dokonuje podziału środowiska Ministerstwa na dwie części. W pierwszej – skandal wywołany wierszem Tuwima zostaje rozbijony, w drugiej – wybucha. Oczywiście autor relacji utożsamia się z pierwszą, a raczej pierwszą utożsamia z sobą. Akcja rozgrywa się przecież w jego pokoju. To tutaj „koledzy” w miarę nabywania właściwości przestają być „oficerami”, a stają się „moimi”, gdyż na tej przestrzeni panują inne niż wojskowe zasady. W swoim pokoju, niczym w salonie, Lepecki może przyjmować, a nie być przyjmowanym. Zdecydowanie się na funkcję „komentującego wiersz” krytyka wiązałoby się przecież z wyjściem „do szefa”. A na „taki postępek” Lepecki nie „miał ochoty”. Na przestrzeni, gdzie czas „służbowy” zostaje ujęty w cudzysłów i „zużyty na pisanie artykułów”, można przecież właściwie potraktować „wrzeszczącego dygnitarza” – „zapytać z głupia frant” i „leniwie” podać gazetę „wyciągniętą z kosza”.

Rozpoczynając relację od informacji na temat „jałowości stanowiska” i niepodlegania dyscyplinie wojskowej, Lepecki równocześnie dystansuje się od reguł panujących w Ministerstwie. A zatem środowisko im bardziej staje się „moje”, tym w mniejszym stopniu pozostaje „wojskowe”. Gradacja czytelniczej poprawności jest bowiem odwrotnie proporcjonalna do żołnierskich dystynkcji. Ten podział zostaje wyraźnie zasygnalizowany rozdzieleniem „z tuzina” adwersarzy. Pierwsi, którzy „byli za wierszem”, to oczywiście „koledzy”. Ich przeciwnikami są ci po drugiej stronie myślnika. Ich wina nie jest jednak ostateczna. W zasadzie naprawdę grzeszą „oburzeniem”, „hałasem” i „rozumem” jedynie generałowie, odczytujący siebie jako adresatów wiersza. Ale im dalej do generała, tym przecież bliżej do prostego człowieka i „zamyślnego przechodnia”. Najmniej winny znowu jest więc najniższy stopniem „mój przyjaciel, por. Jerzy Nowacki”.

Respektując tę zasadę, Lepecki nie tylko czyta wiersz, ale równocześnie dyskredytuje przeciwników. Hierarchia czytelniczej dystynkcji staje się bowiem widoczna również w sposobie prezentacji uczestników zdarzenia. Literacka poprawność nie pozwala, co prawda, mówić o wierszu, ale nie zabrania tego wobec odbiorców. Tym wymierza więc Lepecki sprawiedliwość. Najpoprawniejszy porucznik zostaje nobilitowany pełną informacją o stopniu zażyłości oraz wymieniony z imienia i nazwiska. Nieco mniej poprawny kpt. Łoza, za to, że początkowo zgrzeszył wątpliwością i „zawołaniem”, otrzymuje w relacji już tylko stopień i nazwisko. Zresztą wtrącona informacja o specjalności oficera wyjaśnia przyczynę jego wcześniejszego wahania. Największy grzesznik zostaje natomiast niemal całkowicie przemilczany. Brak informacji jest w tym wypadku tak dobitny, że jakiegokolwiek określenie „pewnego dygnitarza” staje się całkowicie niemożliwe. Wtrącenie w nawiasie uwagi, iż ten, o którym mowa, nie jest Beckiem, staje się niemal symbolicznym odebraniem nazwiska.

Używając języka „zamyślonego przechodnia”, można by powiedzieć, iż autor nie zostawił na niepoprawnym generale „suchej nitki”. Można – gdyby Lepecki zostawił chociaż generała. Nawet to wynika bowiem jedynie z wcześniejszej informacji, iż najmłodszy rangą spośród ministerialnych szefów był płk Józef Beck.

Potraktowanie „wpadającego” do pokoju „dygnitarza” zaimkiem „pewien” nie wnosi na temat osoby żadnej informacji, ale za to czyni to beznamytnie i wyraźnie. Charakter zaimka, w którego nazwę wpisana jest pewność, pozwala przypuszczać, że ten, kto go używa, wie dużo więcej niż chce powiedzieć. Takie „milczenie” może chronić sekret intymnej lektury, ale może również lekceważyć tego, komu nie warto poświęcić uwagi. Tak czy inaczej, „milczy” się wówczas, gdy nie wypada mówić. Nieużywanie – poza tytułem wiersza – słowa „generał” ustawia je więc w pozycji wyrażenia niewłaściwego. Jedynym możliwym sposobem określenia postaci „dygnitarza” staje się więc starannie nieprecyzyjne omówienie za pomocą dyskretnego niedopowiedzenia – swoistego eufemizmu, dzięki któremu osobnik zostaje zdegradowany, a przede wszystkim relegowany z „towarzystwa”.

Fakt, że zachowanie generała nie kwalifikuje go w żadnym wypadku do grona „kolegów”, nie podlega wątpliwości. Jednakże brak jakichkolwiek „danych osobowych” nie pozwala ustawić „dygnitarza” nawet po drugiej stronie konfliktu – w grupie przeciwnych wierszowi „oficerów”. Ci co prawda niezbyt taktownie „właczają się do pokoju”, klóć, a jednemu z nich zdarza się także „zawołać”, ale to tylko „faux pas”. Daleko im do agresji pozbawionej osobowości i „przydZIAłu” „pewnego dygnitarza”. Bo

też jak inaczej potraktować kogoś, kto zamiast wchodzić „wpada” do pokoju, zamiast „milczeć” „dyszy” i „wrzeszczy”, a na dodatek grzebie w „koszu”. Przecież od razu widać, że to parweniusz, na „pokoju” niebawem. O takim się nie mówi. Takiego się ignoruje.

„Pewnego dnia”, gdy Lepecki „zobaczył w »Robotniku« wiersz Tuwima” lekceważący gest „leniwego wyciągnięcia gazety z kosza”, zapewne nie przyniósł „dygnitarzowi” szczególnej ujmę. W obrębie Ministerstwa Spraw Wojskowych właściwej wymowy mógł przecież nabrać tylko na przestrzeni salonowego „pokoju początkującego pisarza”. Jednakże na terenie zapisanego lub wypowiedzianego słowa nie ma innych, prócz literackich, „spraw”. Tu „pisarz-podróżnik” bierze w swoim i poety imieniu pełny odwet. Zaklina „dygnitarza” po trzykroć – już nie tylko gestem i myślą, ale przede wszystkim słowem, a dokładniej – jego brakiem. Bo nie tylko „o miłości i o sztuce się nie mówi” – o skandalu również.

Całkowicie poza konkurencją pozostał, oczywiście, „wszystko łagodzący” Wieniawa-Długoszowski. Ale też jego poprawność nie podlega dyskusji. Pojawienie się postaci, wywołanej do salonowego tekstu herbem i nazwiskiem, służy przecież jedynie wyjaśnieniu, dlaczego „podnieść rękę na Tuwima nie było łatwo nawet wówczas”. Bo też czego innego można oczekiwać po „ułanie-poecie”, który awansowany do niewłaściwej rangi, legitymował się biletem wizytowym, na którym umieszczony został stopień „były pułkownik”.

CZĘŚĆ IV

STO LAT POLSKIEJ PORNOGRAFII

Sama pornografia jako przedmiot rozważań przestaje być pornografią.¹

Głosy polskie o tzw. literaturze pornograficznej

Sto lat – tyle mniej więcej czasu upłynęło, od kiedy słowo „pornografia” na stałe utrwaliło się w języku polskim. Mniej więcej, ponieważ nie wiadomo dokładnie, kto i kiedy użył tego pojęcia po raz pierwszy. Zresztą niewiele wcześniej ta specyficzna nazwa gatunkowa pojawiła się w Europie Zachodniej. W zasadzie do połowy XIX wieku urzędy powołane do kontrolowania poprawności obyczajów obchodziły się z publikacjami o frywolnym charakterze dosyć łagodnie. Otwartą i zdecydowaną walkę z nieprzyzwoitą literaturą rozpoczął dopiero papież Leon XIII². Niedługo potem problemem tym zajęły się również władze świeckie. W Polsce kwestię tę regulowały początkowo kodeksy karne państw zaborczych, funkcjonujące jako „ustawy dzielnicowe” jeszcze do roku 1932, kiedy zostały zastąpione jednolitym kodeksem, obowiązującym na terenie całej Rzeczypospolitej. Zamiast terminu „pornografia” ustawy zaborców posługiwały się jednak określeniami opisowymi, takimi jak „utwory i wizerunki świadomie bezwstydne” (Rosja), „nierządna treść” (Niemcy) czy „naruszanie moralności w sposób prostacki” (Austria). Zresztą artykułu mówiącego o „pornografii” nie przewidywał pierwotnie również projekt, pracującej nad polskim kodeksem Komisji Kodyfikacyjnej. Szczegółowy zapis w postaci artykułu 214

¹ S. Nawrot: *O pornografii i o „Zmorach”*. „Sygnały” 1939, nr 61.

² Co prawda na druki sprosne zwracała uwagę cenzorów już *Bulla Domini Gregis* Piusa IV, jednakże w praktyce interwencje dotyczyły jedynie dzieł krytykujących lub ośmieszających instytucję celibatu. Autorzy tekstów referujących historię prawnej represji nie są zgodni, czy inicjatywa w walce z pornografią należała do władz kościelnych, czy do świeckich. Ponieważ zagadnienie to wykracza poza teren niniejszych rozważań, wystarczy fakt, że problem ten, zarówno w ustaleniach kościelnych, jak i świeckich, doczekał się zdecydowanych działań dopiero w XIX wieku.

(obowiązującego do dzisiaj jako art. 173) został wprowadzony dopiero na wniosek Komisji Ministerialnej³.

Upowszechnienie się terminu było zapewne związane z zapoczątkowanymi w 1893 roku w Lozannie międzynarodowymi kongresami, mającymi uregulować sposób walki z „pornografią”. Do wybuchu pierwszej wojny światowej, oprócz lozańskiej, odbyły się jeszcze dwie konferencje w Paryżu. W trakcie ostatniej, 4 maja 1910 roku, zawarta została konwencja zobowiązująca poszczególne państwa do powołania odpowiednich władz i wzajemnej współpracy przy ściganiu publikacji pornograficznych. Do tej ostatniej, po utrzymaniu jej w mocy przez traktat wersalski, przystąpiła również Polska. Kolejne spotkanie tego typu odbyło się w roku 1923 w Genewie. Na skutek przystąpienia do ustalonej wówczas konwencji w Polsce przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych zostało powołane, „Centralne biuro do zwalczania obiegu wydawnictw pornograficznych”. Pomimo tak aktywnej działalności nie zdołano dopracować się wspólnej i jednoznacznej definicji „pornografii”. Żeby choć trochę rozjaśnić problem, najlepiej sięgnąć zatem do etymologii. „Termin »pornografia« – wyjaśnia specjalista od polityki kryminalnej – wywodzi się z greckich słów »porno« – prostytutka i »grapho« – pisać, a więc można je przetłumaczyć dosłownie jako »pisanie o prostytutkach«, co oczywiście niczego nie wyjaśnia. Termin ten nie był zresztą znany klasycznemu językowi greckiemu i w gruncie rzeczy stanowi zbitkę słów powstałą w wieku XIX, na oznaczenie prezentacji o treści seksualnej.”⁴

Ponieważ jednak tematem rozważań nie są dzieje zmagania się prawa z niemoralnymi „prezentacjami”, najlepiej będzie przerwać w tym miejscu relację z ich przebiegu. Zresztą ta skromna ilustracja historyczna ma służyć jedynie ustaleniu szczegółów, o których w dotychczasowych wypowiedziach na temat pornografii albo zapomniano, albo nie zwracano nań uwagi. Po pierwsze, pojęcie „pornografia” powstało w XIX wieku. Dopiero wówczas udało się bowiem znaleźć właściwe imię dla zagrażającego dobrem obyczajom procederu. A zatem – i to po drugie – autorem pojęcia „pornografia”, chociaż używane było niejednokrotnie w odniesieniu do prezentacji artystycznych, nie był krytyk, lecz prawnik. Nie chodzi tu, oczywiście, o kwestionowanie pornografii jako kategorii krytycznoliterackiej. Nie chodzi również o szukanie jej wykładni na terenie prawa, o czym już Jerzy Ziomek powiedział przecie, że „nie na wiele się zda”. Ale nie wolno zapominać o tym, że „pornografia” użyta została po raz pierwszy jako nazwa

³ P. Horoszowski: *O pornografii*. „Głos Sądownictwa” 1938, nr 6.

⁴ M. Filar: *Pornografia. Studium z dziedziny polityki kryminalnej*. Toruń 1977, s. 3. Zob. także rozdz.: *Pornografia i jej prawnokarna reglamentacja – rys historyczny*, s. 8–29.

dla przestępstwa, a dopiero stąd została przejęta przez krytykę, na określenie jednego w swoim rodzaju gatunku⁵.

Dorobek polskiej myśli poświęconej literaturze pornograficznej, w porównaniu z innymi krajami, może się wydać dosyć skromny. Niemniej w przeciągu stu lat, od kiedy walka z niecnym procederem „prezentacji o treści seksualnej” stała się udziałem rodzimej krytyki, zdążyła się zebrać wcale pokaźna liczba wypowiedzi tej tematyce poświęconych. Nie wymaga, oczywiście, przekonywania fakt, iż z reguły dyskusjom takim towarzyszyły emocje, które albo wynikały z formułowania biegunowo przeciwstawnych wniosków, albo stawały się tego przyczyną. Sam temat (choć w inny – rzecz jasna – sposób) okazywał się bowiem nie mniej podniecającym od „prezentacji”. Najwyższy zatem czas przyjrzeć się, jaka literatura stała przedmiotem, który wymusił na przełomie stuleci podjęcie tego problemu.

Otóż wbrew pozorom, które mogłaby sugerować różnorodność koncepcji, materiał ilustracyjny przywoływany w wypowiedziach na temat pornografii wydaje się zdumiewająco jednolity. Od samego początku do żelaznego repertuaru należały dzieła pisarzy takich, jak: Stefan Żeromski, Gabriela Zapolska, Stanisław Przybyszewski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Mieczysław Srokowski i cała niemalże młodopolska plejada. Następne lata poszerzyły listę o: Stanisława Ignacego Witkiewicza, Zbigniewa Uniłowskiego, Emila Zegadłowicza, Zofię Nałkowską, Jalu Kurka, Irenę Krzywicką, Juliusza Kadena-Bandrowskiego⁶. Niemal równocześnie jednak pojawiły się głosy, które dzieła wymienionych powyżej autorów przywoływały jako przykłady „prezentacji” nie będących pornografią. Tym ostatnim po latach wtórował wybitny znawca literatury młodopolskiej Andrzej Makowiecki, zauważając: „Określeniem »pornograf« szafowano w Młodej Polsce znacznie ponad możliwości, odnosząc je do pisarzy, którzy nijak na nie zasługiwali. Nawet bowiem pamiętając o historycznej zawartości terminu musimy się odwoływać do uniwersalnej, ponadhistorycznie ogólnej definicji pornografii.”⁷

Jako „uniwersalną” przywołał Makowiecki umiarkowaną definicję, sformułowaną przez Jana Trzynałdowskiego, by za jej pomocą zdyskwalifiko-

⁵ Takie uwzględnienie wydaje się szczególnie istotne w czasach dzisiejszych, kiedy zaczęły zawiązywać się samorządne społeczne komitety, ponieważ na wzór działalności ugrupowań sodalicyjnych, domagające się walki z pornografią jako przestępstwem.

⁶ Listę można by, oczywiście, rozszerzyć o wiele bardziej. Jej skład opieram jednak tylko na tych tekstach, które przywołują nazwiska i dzieła pisarzy jako przykłady utworów pornograficznych. Dlatego zrezygnowałem z głosów zaangażowanych w polemikę wokół jednego tekstu, gdyż w tym wypadku trudno byłoby mówić o przykładzie.

⁷ A. Z. Makowiecki: *Ten wyuzdany fin de siècle*. W: Idem: *Wokół modernizmu*. Warszawa 1985, s. 169.

wać zarzuty współczesnych obrońców moralności, stawiane potępianym autorom. Z takim założeniem trudno się, niestety, zgodzić. Nawet nie tyle z powodu „historycznej zawartości terminu”, ile przez wzgląd na sytuację, w jakiej pojęcie powstało. Dla cytowanych przez literaturoznawcę krytyków, takich jak Teodor Jeske-Choiński i Edward Słoński, którzy wymieniają „»modernistów« i »pornografów« jednym tchem”, obydwa terminy były tożsame. Moment pojawienia się pojęcia w polskiej krytyce na przełomie wieków pozwala więc sądzić, że było ono reakcją przeciwko, nieraz świadomie epatującej filistra, literaturze modernistycznej. Trudno zatem zarzucać nieadekwatność użycia terminu przez oburzonych krytyków, skoro to właśnie oni zainicjowali jego przetransponowanie na polski grunt.

W sensie użytym przez Jeske-Choińskiego i Słońskiego zarzut pornograficzności dotyczył przede wszystkim wartości moralnej utworu. Zbyt widoczne były jeszcze kryminalne źródła terminu, aby móc rozpatrywać problem w kategoriach odległych od przestępstwa. Tej kategorii przeciwstawił Makowiecki klasyfikację estetyczną, według której o pornograficzności decydowała „autonomiczność, a więc brak estetycznej i kompozycyjnej funkcjonalizacji scen erotycznych i ich erogenna intencja”⁸. Pomysł ten kiełkował nieśmiało w głowach krytyków już na początku dwudziestego stulecia. Jednakże jego pełna realizacja okazała się jeszcze niekonieczna. Represje dotyczące nieobyczajnych tekstów nie były szczególnie drastyczne, toteż postponowani literaci młodopolscy reagowali rzadko, zapewne z zadowoleniem wsłuchując się w krzyk epatowanego filistra.

Próba ustalenia racji jednej ze stron wydaje się przesadzona. I to nie przez wzgląd na moment historyczny. W rzeczywistości obie strony mówiły (i będą mówiły) o tym samym i w zasadzie w ten sam sposób. A zatem obie strony miały rację. Wniosek ten może wyglądać absurdalnie, ale to tylko paradoks. Żeby go wyjaśnić, wpierw należy dokończyć przegląd przykładów. Obok przywołanych powyżej istniał bowiem jednolity repertuar ilustracji w postaci „pewnych druków” i „pewnych publikacji”, na których bezdyskusyjnie pornograficzny charakter zgodnie wskazywali wszyscy krytycy. Jednomysłności nie dowodził jednakże wspólny repertuar nazwisk i tytułów, lecz zgodne ich przemilczenie. Otóż „pewne druki” i „pewne publikacje” nie zostały w teoretycznych rozważaniach nad pornografią ani razu zilustrowane żadnym oryginalnym polskim tytułem.

Jaka przyczyna takiego postępowania? Przynajmniej kilka. Pierwsza, choć niekoniecznie najważniejsza, mogła wynikać z założenia, iż literatura

⁸ Ibidem, s. 170.

polska – nie ważne jak bardzo „podkasana” – nie była w stanie wylegitymować się żadnym właściwym przykładem pornografii. Pod koniec ubiegłego stulecia, a więc u progu rozważań na ten temat, Jeske-Choiński z dumą podkreślał, że:

Literatura polska tworzy jasną plamę na brudnym tle beletrystyki europejskiej. Ma ona, z małymi wyjątkami, ręce czyste i dużo poczucia obowiązku. Trucicielami swojego społeczeństwa autorowie polscy nie byli.⁹

Optymizm krytyka po pewnym czasie ustąpił pod naporem twórczości „modernistów i pornografów”¹⁰. Jednakże jeszcze czterdzieści lat później autor głośnego w latach trzydziestych *Przewodnika po beletrystyce* zamieścił poniżej cytowanego indeksu lakoniczną uwagę:

Ani jedna oryginalna powieść polska nie znajduje się na indeksie rzymskim.¹¹

Tego, który gorszył polskiego czytelnika, zwłaszcza w okresie przedmłodopolskim, upatrywano często w zaborcy, czyhającym, aby wymierzyć cios, „który godzi wprost w duszę narodu, w jego siły, zdrowie i dzielność”¹².

Odwieczny i nie przebierający w środkach wróg, to jest Prusak – pisał o pornografii Bolesław Wicherkiewicz – dziś już bez zwykłej mu obłudy, bez przywdziewania maski pewnej dla nas życzliwości, grozi nam wyłupieniem zupełnym, żądając beczelnie, abyśmy się wyrzekli wszystkiego, co nam święte i drogie [...]. Pornografia nie jest u nas rodzimą. Import to zagraniczny.¹³

Jeżeli wierzyć ówczesnym krytykom, większość wątpliwej konduity „druków” i „publikacji” funkcjonujących w polskim obiegu pochodziła z krajów niemieckojęzycznych. Zło z reguły przychodziło z zachodniej

⁹ T. Jeske-Choiński: *Rozkład w życiu i literaturze*. Warszawa 1895, s. 205. Podobny wniosek, że: „Nasza literatura polska była dotąd z bardzo małymi wyjątkami nieskalaną”, można znaleźć również w: *W pogoni za prawdą. Serya szósta. Drogowskaz życia, podług dziełka O. Em...* Poznań 1910, s. 153.

¹⁰ Zob. np. T. Jeske-Choiński: *Seksualizm w powieści polskiej*. Warszawa 1914; Idem: *Nowoczesna kobieta*. Warszawa 1917.

¹¹ Cz. Lechicki: *Przewodnik po beletrystyce*. Poznań 1935, s. 404.

¹² K. Chłapowski: *Odpowiedź na ankietę: Pornografia. Głosy polskie w najważniejszej sprawie moralności społecznej*. Lwów 1909, s. 13.

¹³ B. Wicherkiewicz: *Pornografia*. W: *Pornografia. Głosy polskie...*, s. 57–58; Tu zob. także: S. Bełza: *Co czuję i myślę*, s. 4–5; L. Caro: ***, s. 11–12; F. Rowita-Gawroński: ***, s. 17; Sz. Jeleński: *Hydra dni naszych*, s. 21–22; A. Kopyciński: *Prez z pornografią!*, s. 25–27.

strony, a diabeł chętnie nosił się z niemiecka. Wobec tego trudno się dziwić, iż ten, który dawniej straszył niemieckim strojem, na przełomie wieków zaczął straszyć niemiecką golizną. Zarzuty dotyczące tej oryginalnej formy wynarodowienia nie dotyczyły zresztą zaborcy wschodniego. Z tym, że ewentualna hipoteza o „słowiańskim braterstwie” – przynajmniej kulturowym – dosyć szybko została zweryfikowana przez nową rzeczywistość.

„Wybicie na niepodległość” wykluczyło podejrzenia o celowej działalności zaborców. Padły państwa olbrzymie, ale problem pozostał. Znalezienie właściwego źródła dla „obcej” duchowi polskiemu pornografii nie stanowiło jednak problemu. Wnikliwy obserwator i demaskator „panoszącego się w beletrystyce kultu fallusa” nie miał żadnych wątpliwości, komu mogło zależeć na „dechryścianizacji narodów aryjskich”.

To już objaw naprawdę groźny, że jawnie działają u nas rosnące w liczbę zwolenników koła, gotowe kapitulować i rezygnować z zasad, dogmatów, kanonów moralnych, obniżające poziom swój etyczny (i tak niewysoki) w imię postulatów masońskiego „postępu”...

[...] Rozumieją to żydzi i ich poplecznicy, [...] Sami przyznają w *Protokołach mędrców Syjonu*, że w „krajach, uważanych za stojące na czele, stworzyliśmy literaturę szaloną, brudną, wstrętną”, głównie pornograficzną.¹⁴

Zamknięcie pomnikowego dzieła zaniepokojonego demaskatora „moralnej zgnilizny” *Wykazem powieściopisarzy żydowskiego pochodzenia*, wobec niekompletności *Przewodnika*, sumującego przecież tylko 1500 autorów, było zatem koniecznością.

W niecnym procederze „szerzenia rozkładu” maczał palce również trzeci ze standardowych „obcych” – bolszewik. Ale czy mogło to dziwić, skoro w „Sowdeprii”, jak informował A. Kukuruziński:

wprowadzono tam obyczaje gorsze niejednokrotnie od panujących wśród zupełnie dzikich ludów, [...] W klubach komunistycznych orgie należą do stałego repertuaru, [...] Rząd nagradza „apostołów” bezwstydu, którzy bez odzieży paradowali w miejscach publicznych.¹⁵

Rzeczywistość po roku 1945 znowu brutalnie zweryfikowała podejrzenia o „żydowsko-bolszewicko-masońskim” spisku. Komunistyczne rządy ani myślały o nagradzaniu „paradujących golasów” czy obowiązku uczestniczenia w „klubowych orgiach”. Wręcz przeciwnie. Wprowadzona w 1946 roku

¹⁴ Cz. Lechicki: *Zgnila atmosfera*. W: Idem: *W walce z demoralizacją*. Miejsce Piastowe 1932, s. 16–17.

¹⁵ Cyt. za: J. Jastrzębski: *Krajobraz antypornografii*. W: Idem: *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*. Wrocław 1982, s. 146.

cenzura przewencyjna okazała się do tego stopnia skuteczna, że o oficjalnej publikacji jakiegokolwiek tekstu, pozwalającego wątpić w jego „przyzwoitość”, nie było mowy. W takiej sytuacji brak egzemplifikacji wynikał zapewne z braku możliwych do wykorzystania rodzimych przykładów. Ówczesna anegdota proponowała co prawda pornografię w postaci niektórych bohaterów pozbawionych nakrycia głowy czy rozbierania kombajnu żniwnego, ale to, oczywiście, nie to.

Głoszona oficjalnie idea internacjonalizmu wytrącała argumenty narodowościowe czy rasowe, ale nie wykluczała poszukiwania „obcości” na innym terenie. Fakt, iż obowiązujący od 1945 roku system był w stanie skutecznie poradzić sobie z pornografią, dobitnie wskazywał, skąd brało się zło. „Z marksistowskiego punktu widzenia” – zadeklarowanego jako „punkt wyjścia” rozważań nad pornografią jednego z najznamienitszych znawców tematu Stefana Morawskiego – to: „Komercyjne motywy dławiące kulturę w ustroju burżuazyjnym pozwalają na przepływ znacznej liczby produktów pornograficznych.”¹⁶

W ostatecznym rozrachunku jedyny przykład „pewnego druku”, który nie powinien raczej budzić wątpliwości, gdyż „jest to rozmyślnie przykład dość skrajny dla wyrazistszego pokazania sfery oficjalnie nie zaaprobowanej”, został przytoczony dopiero w 1982 roku przez Jana Trzynałdowskiego¹⁷. Jednakże i ten przykład nie pochodzi, niestety, z rodzimych zasobów, lecz – jakże znamienity to fakt – niemieckich. Oczywiście, należy wykluczyć posądzenie autora *Sztuki słowa i obrazu* o kultywowanie tradycji „niewinności” polskiego czytelnika i niemieckiej ekspansji. Chociaż trudno zakwestionować atrakcyjność takiego pomysłu. Powód braku polskiego przykładu wynikał zapewne z przyczyn, o których przed chwilą była mowa. Dlatego sięgnięcie po anonimowy „Privatdruck”, wydany w Monachium (mieście przypadkiem będącym siedzibą „Wolnej Europy”), świadczy tylko o rzetelności badacza, który jako jedyny swoją analizę literatury pornograficznej poparł konkretnym przykładem.

Brak właściwego materiału ilustracyjnego w postaci „pewnych publikacji” może mieć jednak jeszcze inną przyczynę niż niemożność wylegitymowania się nim przez polską literaturę. Może nią być niechęć opatrywania własnych wypowiedzi wątpliwym repertuarem „seksualnych prezentacji”. W taki sposób postąpił Jerzy Ziomek, przepraszając czytelników swojego ostatniego artykułu poświęconego pornografii za brak ilustracji i cytatów,

¹⁶ S. Morawski: *Sztuka i pornografia*. „Studia Socjologiczne” 1965, nr 4, s. 229.

¹⁷ J. Trzynałdowski: *Sztuka wyklęta. Pornografia?* W: Idem: *Sztuka słowa i obrazu*. Wrocław 1982, s. 502.

gdyż „opublikowany w Anglii memoriał w sprawie pornografii, liczący paręset stron i zawierający bogatą dokumentację, natychmiast stał się best-selerem rynkowym, oczywiście dla zawartości owego nawiasu, a nie z troski o zdrowie moralne.”¹⁸

Jeszcze inną przyczyną nieilustrowania rozważań „niewłaściwym” materiałem egzemplifikacyjnym mogły być „pewne wyrażenia”, które zapewne chętnie wykorzystywał autor pornograficznej literatury. Ich użycie byłoby, oczywiście, usprawiedliwione względami naukowymi, ale „względ na publiczną przyzwoitość nie pozwalał przytaczać” i wymuszał „ucieczkę do omówień i oświadczenia gotowości ukazania pełnej dokumentacji w redakcji”¹⁹. W końcu brak przykładów mógł wynikać stąd, że nie wypadało przyznawać się do znajomości lub co gorsza lektury „takich książek”²⁰. Jeżeli przyjąć taką motywację, to kto wie, czy suma wstydliwych uników nie tylko ilustrowania, ale również jakichkolwiek wypowiedzi na temat pornografii, nie stanowiłby najliczniejszego i na swój sposób najwłaściwszego referowania problemu.

Można by zatem przyjąć, że skoro teoretyczne wypowiedzi nie sięgają po rodzime przykłady „pewnych publikacji”, których charakter byłyby jednoznacznie pornograficzny, to rozważania takie są bezprzedmiotowe. W pewnym sensie tak. Tylko że taki wniosek nie jest zarzutem. Na tym bowiem polega specyfika tych rozważań. Sygnały pozostawione w tekstach krytycznych pod adresem jakichś „publikacji” i „druków” w jakichś kioskach czy wyspecjalizowanych w erotycznym asortymencie sklepach, pozwalają przypuszczać, iż przy pewnym wysiłku znalazłby się przedmiot, który wszystkie strony uznałyby za pornografię. Nie oznacza to, oczywiście, że prowadzone na podstawie o wspólnego przykładu rozważania doprowadziłyby do uniwersalnej definicji. Wręcz przeciwnie. Dylematy prawników, próbujących bez powodzenia stworzyć jednolitą wykładnię art. 214 (obecnie 173), są tego najlepszym dowodem. Jednakże dla krytyka, w przeciwieństwie do prawnika, istnieją przedmioty, których dotyczyć nie musi. Nie o to więc chodzi, kto ma rację, ani o subiektywny charakter formułowanych definicji, ani nawet o to, czy ktoś wie, co to jest pornografia. Niedopowiedzenia sugerują przecież, że wszyscy wiedzą, tylko nikt o tym nie mówi, a tym bardziej pisze. Bo pornografię poddaje się krytycznej obserwacji, stojąc do niej plecami lub zamykając oczy. A ujmując rzecz prościej – chodzi właśnie o ten brak ilustracji. Przecież to właśnie on jest najwyrazistszą ilustracją.

¹⁸ J. Ziomek: *Pornografia i obscenum*. W: Idem: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 290.

¹⁹ Zob. Z. Klemensiewicz: *Ze studiów nad językiem i stylem*. Warszawa 1969, s. 12–13.

²⁰ Przykłady takiej postawy przedstawiłem w rozdziale *Recenzje pod przymusem*.

Pornografia „pod płaszczykiem sztuki”

Niechęć lub niemożność przedstawienia jednolitego repertuaru przykładów nie oznaczała wcale rezygnacji z prób ustalenia kryteriów i definicji pornografii. Wręcz przeciwnie. Sto lat dyskusji toczących się wokół tego tematu przyniosło nie mniejszą liczbę pomysłów. Pomimo różnorodności sposobów klasyfikowania, pozwalających niejednokrotnie nawet najbardziej kontrowersyjną „prezentację” uwolnić od zarzutu pornograficzności, musiały jednak istnieć jakieś kryteria wspólne, dzięki którym kwestionujący nawzajem swoje zdanie krytycy wiedzieli, że mówią o tym samym. Dwa z nich nie budziły wątpliwości: zawsze erotyczny temat oraz zdolność tekstu do wywołania podniecenia seksualnego u czytelnika. Takie bardzo ogólne kryteria nie załatwiały jednak sprawy. Z tego też powodu szereg zwolenników dobrej – w jak najszerszym znaczeniu – literatury rozpoczął zbożny trud zbierania poglądów na temat pornografii. Jednym z najdonioślejszych świadectw takiej inicjatywy była zorganizowana na progu dwudziestego wieku przez „młodzież uniwersytecką, kupiącą się w Sodalicii akademickiej” ankieta antypornograficzna. W jej wyniku zebrano „opinie i wszechstronne zapatrywania na sprawę tę ludzi, których sąd umie ogół nasz cenić wysoko”. Spośród tysiąca zaproszonych do zabrania głosu „w najważniejszej sprawie moralności społecznej” sto osobistości nadesłało odpowiedzi, które w 1909 roku ogłoszono drukiem²¹. Kilkadziesiąt lat później Stefan Morawski w swoim artykule temu tematowi poświęconym podważył wartość ankiety, twierdząc, że: „Nie ma w owych wypowiedziach ani jednej w pełni trafnej i rozwiniętej próby określenia pornografii oraz jej relacji do sztuki.”²²

W istocie, zdarzyło się, niestety, iż nie wszyscy ankietowani uczciwie wywiązali się z zadania. Dużą część wypowiedzi stanowiły ogólne rozważania nie tyle na temat pornografii, ile w ogóle na temat szkodliwości „rui i porubstwa”, jakie niosła z sobą współczesność, a które

jak skorpiony wysysają krew z organizmów swoich ofiar. [...] Boć jest zresztą w nauce dowiedzione, że nic tak prędko nie wyniszcza władz fizycznych i umysłowych jak namiętność do gry i rozbudzona erotomania.²³

²¹ *Pornografia. Głosy polskie...*, cytaty pochodzą ze wstępu bez paginacji.

²² S. Morawski: *Sztuka i pornografia...*, s. 226.

²³ J. Wieniawski: *Jeden z tych...* W: *Pornografia. Głosy polskie...*, s. 23.

Zarzut Morawskiego, dyskredytującego wszystkich uczestników, wydaje się jednak przesadzony. Na usprawiedliwienie autorów odpowiedzi może przemawiać fakt, że nie wiadomo, czy którykolwiek z nich przewidywał, iż problem pornografii przetrwa tak długo. Szczególne zaangażowanie władz, konsolidujących na międzynarodowych kongresach siły w celu całkowitej likwidacji pornografii, pozwalało przewidywać rychły koniec niecnego procederu. Przyjmując takie założenie, można by przypuszczać, że odpowiedzi na ankietę traktowano jako działanie doraźne. Optymizmem – czemu ankietowani często dawali wyraz – mogły napawać również „zdrowe odruchy społeczeństwa”, którego jednym z przykładów była przecież inicjatywa „sodalicii akademickiej”. Mimo tego wśród „nierzetelnych” odpowiedzi oburzonych „rozpanoszeniem pornografii” uczestników ankiety znalazło się kilka ciekawych pomysłów, które wyraźnie wyznaczały kierunek przyszłych rozważań. Tym przede wszystkim należy się uwaga.

Dla krytyki literackiej – a tylko ta jest tu rozpatrywana – nie stanowił problemu tekst jednoznacznie pornograficzny, który w żadnym wypadku nie kwalifikował się jako dzieło sztuki literackiej.

Nie w tej jednakże pornografii leży największe niebezpieczeństwo – pisała jedna z najzagorzalszych jej przeciwniczek – gdyż sama jej ohyda odstręcza od niej rzesze cokolwiek wrażliwe na piękno... Szkodliwszą bowiem o wiele: pornografia z dziedziny beletrystyki i sztuki, w formę artyzmu przybrana, a dla której popularności piękno jest pretekstem.²⁴

Kompetencja literacka Cecylii Plater-Zyberkówny mogłaby budzić pewne wątpliwości. Ale słuszność jej tezy popierały w ankiecie „głosy” tak wybitnych fachowców, jak: Wiktor Gomulicki, Bolesław Prus, Walery Gostomski, Adam Krechowicki, Stanisław Tarnowski, Józef Tretiak, Eliza Orzeszkowa czy Tomasz Teodor Jeż.

Niebezpieczeństwo „pornografii w formę artyzmu przybraną” wynikało z dwóch przyczyn. Po pierwsze, niepokój wywoływał fakt, że włączenie do repertuaru sztuki literackiej erotycznych „prezentacji”, zdolnych do „rozbudzenia najniższych instynktów”, mogłoby usankcjonować taką „pornografię”. Pomijane w rozważaniach „pewne druki” i „pewne publikacje” nie aspirujące do miana literatury, chociaż równie szkodliwe, były jednak mniej niebezpieczne, gdyż bez trudności poddawały się identyfikacji. Natomiast kiedy „niemoralność zasłaniała się sztuką”, wtedy wymykała się jednoznacznej klasyfikacji.

²⁴ C. Plater-Zyberkówna: *Posłannictwo młodzieży*. W: *Pornografia. Głosy polskie...*, s. 41.

Płaszczyk to nader wygodny do szerzenia bezkarnie zepsucia – zauważał Maksymilian Thullie – bo słowo „sztuka” mimowolnym każdego przejmując szacunkiem.²⁵

Taka dwuznaczna i „niezdrowa” sytuacja na pewno nie służyła ani czytelnikowi, ani samej literaturze.

Druga przyczyna szczególnego niebezpieczeństwa „pornografii w sztuce” wynikała z przeświadczenia, że:

artyzm prawdziwy, wspierany wysoce udoskonaloną techniką wykonawczą [...] występuje się dziś takim właśnie celom!²⁶

Pamiętać trzeba, że przez autorów „głosów” z początków dwudziestego wieku „artyzm” i „talent” rozumiany był przede wszystkim jako umiejętność realistycznego przedstawienia postaci i zdarzeń. Nic zatem dziwnego, że kreacja niecotliwej rzeczywistości, dokonana ręką fachowca, była bardziej groźna niż licha „prezentacja” pomografii „brukowej”. Uczestnicy ankiety sporadycznie sugerowali walkę z procederem za pomocą prawa. Współpraca z urzędami cenzorskimi, reprezentującymi politykę władz zaborczych, budziła zapewne poważne wątpliwości. Zresztą równie rzadko podejrzewano autorów niemoralnej literatury o celową deprawację czytelników. Częściej zarzucano im lekko-myślność lub próbę łatwego zdobycia popularności. Nie oznaczało to, oczywiście, uwolnienia pisarza od odpowiedzialności. „Człowiek utalentowany, jeśli handlował swoim talentem i upadł go”²⁷, był winny w dwójnasób – nie tylko demoralizował czytelnika, ale równocześnie zdradzał sztukę.

Niewiele konkretnych znalazło się w tych rozważaniach, które pozwoliłyby uznać słuszność zarzutów. Dokładniejszą definicję „pornografii artystycznej”, w oparciu o tę samą zasadę, sformułował przy okazji recenzji *Zmór* Karol Hubert Rostworowski:

Istota pornografii nie polega bowiem na artystycznym lub nieartystycznym „ujęciu”, ale na wyborze odpowiedniej treści i opracowaniu jej w ten sposób, żeby wizja była jak najbardziej plastyczna, sugestywna, przejmująca i podniecająca. Autor, który tego nie osiągnął, ujął rzecz „nieartystycznie”. Ale czy tak, czy siak, pornografia pozostaje pornografią, i to tym pikantniejszą, im właśnie artystyczniej jest „ujęta”. Wszak artystycznie ujęty las musi pachnąć, ogień płonąć – bądźmy więc konsekwentni.²⁸

²⁵ M. Thullie: *Niemoralność a sztuka*. W: *Pornografia. Głosy polskie...*, s. 56.

²⁶ W. Gostomski: *Jedyny środek*. W: *Pornografia. Głosy polskie...*, s. 18.

²⁷ H. Sienkiewicz: ***. W: *Pornografia. Głosy polskie...*, s. 50.

²⁸ K. H. Rostworowski: *Metamorfoza*. „Kurier Poznański” 1935, nr 521.

Na czym miałyby jednak polegać „artystyczność” zdolna do wywołania podniecenia? Zdaniem znacznej liczby osób potępiających pornografię niezdrową reakcję mogła wywołać każda „prezentacja o tematyce erotycznej”. Trudno jednak nie uznać takiego założenia za uproszczenie. Przecież historia literatury – jak okiem sięgnąć – zawsze pełna była tego typu motywów. Podpowiedzią mogłyby być epitety określające szkodliwy erotyzm jako „ohydny” i „brudny”. Tylko jak odróżnić „brudny” od „czystego”? Pytając prościej – jak odróżnić „prezentację erotyczną” od „erogennej”, czyli „seksualnej”?

Doskonale uchwycił ów mechanizm Sienkiewicz w krótkiej, ale wiele mówiącej sentencji:

Nie jest pornografią obraz całkiem nagiej nimfy. Jest nią widok na wpół rozebranej kobiety.²⁹

Stwierdzenie przeciwstawiające „całkowitą nagość” pornografii, którą jest „połowiczne rozebranie”, wobec powszechnych zarzutów „natrętnego produkowania nagich ciał”, może się wydać zaskakujące. Jednakże trafność Sienkiewiczowskiego konceptu potwierdzały inne „głosy”, chętnie korzystając z „odzieżowej” metaforyki. Pełno tu przecież było stwierdzeń o „swawoli deprawującej nawet w dyskretnych obstonkach” (Kotarbiński), o „pornografii pod płaszczykiem sztuki” (Thullie), o „podkasanej literaturze” (np. Gostomski), o „odziewananiu [brudnych myśli] formą klejnotną” (Gomulicki), o „strojeniu”, „podszywanu” itd. Nawet u hrabiny Zyberkówny, pornografia była „przybrana w formę artyzmu”. A więc nie tyle o „nagość” chodziło, ile o „goliznę”. Różnica subtelna, ale tylko w języku.

Sienkiewiczowska „nimfa”, nawet „całkowicie naga”, zawsze była mniej realna niż „kobieta”. Nie należała bowiem do świata natury, lecz kultury. Innymi słowy, jej „nagość” tak naprawdę nie była nagością („golizną”), ale innym „strojem”. Była – używając określenia Leszka Kołakowskiego – „ubranie zerowym”³⁰. Problem tkwił więc nie w samej „nagości”, ale w jej funkcjonalizacji. To dzięki temu „nimfa”, przypisana odpowiedniej rzeczywistości, zyskiwała właściwy greckiej boginie strój, jakim był mit. W takiej sytuacji jej „nagość” stawała się współcześnie nierzeczywista. „Ubrana” w przeszłość, martwy marmur lub język opisu, ukazywała się w kompletnym „stroju” fikcji, „nierealna, gładka i zamknięta jak piękny połyskliwy przedmiot, tak ekstrawagancki, iż niemożliwy do użycia przez mężczyznę”³¹.

²⁹ H. Sienkiewicz: ***, s. 50.

³⁰ L. Kołakowski: *Epistemologia strip-tease'u*. W: Idem: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. Wybór i oprac. Z. Mentzel. T. 3. Warszawa 1989, s. 20.

³¹ R. Barthes: *Mit i znak. Eseje*. Przekł. J. Błoński. Warszawa 1970, s. 76.

Przeciwnie Sienkiewiczowska „kobieta”. Tu opozycja między „ubraniem”-kulturą, którą jeszcze częściowo posiadała, a „nagością”-naturą („golizną”), rozumianą jako brak kultury, który „nabywała”, była wyraźna. Warto zwrócić uwagę na użyte przez Sienkiewicza sformułowanie „na wpół rozebrana”, a nie „na wpół ubrana” czy „na wpół naga”, które jednoznacznie sygnalizowało kierunek działania. Kobieta została uchwycona nie w momencie nabywania – obojętne czy „ubrania zerowego”, czy pełnego – lecz w momencie pozbywania, w momencie działania przeciw kulturze (od kultury). Różnica między „nagością” a brakiem „stroju” była zasadnicza. O ile bowiem w pierwszym wypadku „strój” nie istniał, o tyle w drugim istniał jako niedopuszczalny brak. A wydaje się przecież oczywiste, że ubranie stanowiło jedyny dopuszczalny sposób istnienia ciała. Od zawsze korygowało jego fizyczne defekty, upiększało i chroniło, a przede wszystkim, zakrywając niewłaściwe miejsca, usuwało je z oczu i myśli, jednym słowem – z kultury. Nie o „goliznę” zatem chodziło, ale o sposób jej istnienia, a konkretnie – o brak sposobu. Bo przecież nic bardziej nie przeraża, jak to, co istnieje nie wiadomo jak i nie wiadomo po co.

Czy ta, bądź co bądź, delikatna różnica między „golizną” i „nagością” przekładała się na tekst literacki? Sienkiewicz na ten temat milczał. Receptę, w jaki sposób ubrać „niekulturalny brak”, sformułowało jednakże kilku innych uczestników ankiety. Według Krechowieckiego, współczesny pisarz miał prawo – więcej nawet, miał obowiązek – „bycia szczerym”. Dlatego wolno mu było przedstawić każdy element ludzkiego życia, nawet negatywny, do których „sprośność” i nieprzyzwoitość niewątpliwie się zaliczały. Jednakże szczerść taka:

pozostawiona bez repliki, jednostronnie, w zamiarze pociągnięcia pożądlivych oczu, obudzenia zmysłowych myśli, stawiała się tylko w części prawdą, a przeto tendencyjną ułudą.³²

W oparciu o tę zasadę, kilkanaście lat później zostały sformułowane zarzuty wobec *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, a konkretnie – wobec wykropkowanej przez autora sceny zbliżenia Laury i Cezarego. Najgłośniejszą swego czasu krytyką była sejmowa interpelacja posła Tadeusza Mendrysa³³, ale od podobnych zarzutów nie powstrzymał się również pisarz, którego twórczość została na stałe włączona do „żelaznego repertuaru dzieł pornograficznych”:

³² A. Krechowiecki: ***. W: *Pornografia. Głosy polskie...*, s. 25. [Wyróżn. – M. Tramer].

³³ Zob. T. Mendrys: *Z powodu odznaczenia S. Żeromskiego wstęgą Orderu Odrodzenia Polski*. „Głos Polski” 1925, nr 127.

Stefan Żeromski – pisał w przedmowie do *Pożegnania jesieni* Stanisław Ignacy Witkiewicz – umieścił odnośnik w *Przedwiośniu*, w którym pisze, że wstrzymuje się w danym momencie od opisu pewnych scen, dlatego że polska publiczność tego nie lubi. Nie uważam tego za słuszne. [...] Czasem lepsza jest kropka nad „i” i ogonek przy „ę” niż dyskretne kropeczki i myślniki.³⁴

Jednakże jaka przyczyna zadecydowała o uznaniu niedomówień w „pewnych sprawach” za pornografię? Najprostszym wytłumaczeniem byłoby – poniekąd słuszne – mniemanie, że „taka taktyka jest nieraz niebezpieczniejsza niż napaść otwarta”. Zamaskowany przeciwnik był zawsze groźniejszy od widocznego. Ten pomysł zdaje się jednak trącić uproszczeniem. Sformułowane przez Witkacego zarzuty pod adresem Żeromskiego miały przede wszystkim służyć obronie *Pożegnania jesieni* przed oskarżeniem o pornograficzność. Wieloznaczny brak w *Przedwiośniu* został więc przeciwstawiony jednoznacznej dosłowności zagrożonej powieści. Ta dosłowność była niczym innym, jak „zreplikowaną szczerością”, o którą dopominał się Krechowicki. Tutaj „szczerość” nie służyła wprawdzie odpowiedzi, „jaką życie daje w ostatecznej równowadze”, ale tylko dlatego, iż inaczej rozumiana była „równowaga”.

Uważam – kontynuował Witkacy – że opisanie pewnych rzeczy, o ile one dają pretekst do wypowiedzenia innych, istotniejszych musi być dozwolone.

Zasada ta przyjęła się dosyć szybko, a jej przydatność potwierdziły liczne zastosowania przez krytyków, broniących przed zarzutem pornograficzności kontrowersyjne dzieła literackie. Posłużył się nią już w pierwszej naukowej próbie określenia kryteriów decydujących o pornograficznym charakterze utworu literackiego Juliusz Kroński. Jego zdaniem właśnie kontekst „innych, istotniejszych” wypowiedzi, uzasadniających pojawienie się „nieprzyzwoitych sytuacji”, decydował o statusie tekstu.

Jeżeli dana sytuacja jest wytłumaczona tendencją utworu, albo jego tendencją ogólną [...], można mówić, że między daną sytuacją a sytuacjami „pozanieprzyzwoitymi” zachodzi związek organiczny. Ten związek stanowi kryterium sądu, czy dany utwór literacki jest „pornograficzny”, czy nie.³⁵

Sam pomysł był prosty i stosowany – przy innych co prawda okazjach – od dawna. Zresztą sugestie, aby rozróżnienia utworów pornograficznych od

³⁴ S. I. Witkiewicz: *Pożegnanie jesieni*. Warszawa 1992, s. 7.

³⁵ J. Kroński: *Pornograficzny utwór literacki*. „Skamander” 1936, nr 76, s. 498–499.

innych, które „poruszają wiele tematów wrażliwych”, dokonywać na podstawie „umotywowania scen bardzo rozebranych” lub jego braku, pojawiły się już w przywoływanej ankiecie³⁶. Nie ulega więc wątpliwości, że pornografia, rozumiana jako „erotyczno-seksualne wrażenia i porywy”, posiadała nacechowanie jednoznacznie pejoratywne. „Nieprzyzwoitą”, czyli pornograficzną mogła być każda „prezentacja”, która nie sugerowała „motywacji”, „pretekstu do wypowiedzenia innych, istotniejszych” lub nie była „organicznie związana” z „sytuacjami »pozanieprzyzwoitymi«”. A to znaczy, że „motywacja” stanowiła swoisty „strój”, który przysłaniał zawsze „nieprzyzwoitą goliznę”.

„Nagość” była „przyzwoita” tylko „w ubraniu”. Bez niego istniała w sposób niewłaściwy. Pomysł polegający na uzależnieniu pojawienia się „erotyczno-seksualnej prezentacji” od „innej, istotniejszej” przyczyny nie oznaczał przecież jej akceptacji, funkcjonalizując bowiem „nieprzyzwoitość” usprawiedliwiał ją, ale nie uniewinniał. Innymi słowy, brak „motywacji”, był „kryzysem idei”, bez której „mądrość obnażała skandal »nagości«”. Domaganie się usprawiedliwienia „prezentacji” inną niż ona sama „ideą” było niczym innym, jak zastosowaniem „zasady wyższej konieczności”. Żeby nieco sprawę uprościć, dopóki nie znajdą się właściwsze określenia, niechaj „nieprzyzwoitość” poza „ideą” nazywa się „skandaliczną”, a druga – „konieczną”. A jak się w tym mieści pornografia?

Działanie krytyków domagających się od utworu literackiego „umotywowania rozebranej sceny” było działaniem odwrotnym. To znaczy nie polegało na „rujnowaniu”, lecz na odkrywaniu „idei”, która zasłaniając „skandaliczną nieprzyzwoitość”, zmieni jej status – pozwoli uznać za „konieczną”. Przemieni „goliznę” (brak „ubrania”) w „nagość” („ubranie” naturalne). Nie oznaczało to, oczywiście, pełnej akceptacji „nieprzyzwoitości koniecznej”. Jednakże przybranie kontrowersyjnego „opisu” w „pretekst wypowiedzenia innych, istotniejszych”, pozwalało na usprawiedliwienie „nieprzyzwoitości”.

Czterdzieści lat po Krońskim Stefan Morawski wyodrębnił „cztery zasadnicze sposoby twórcze, decydujące o tym, iż nawet spory zapas porcji obscenicznych ulega swego rodzaju neutralizacji”: „metafizyczny”, „upotyżowania”, „intelektualizowania” i – najczęściej jego zdaniem stosowany

³⁶ „Powieść obecna porusza wiele tematów drażliwych, zdarzają się w niej sceny bardzo rozebrane – ale cóż byśmy powiedzieli o pisarzu, którego utwór zawierałby tylko takie sceny, choćby odtworzone z wielkim talentem, ale nieumotywowane? Zdaje się, że przyzłana by mu została nazwa »pornografika.«” I. P e s z k e: *Z notatnika dziennikarza*. W: *Pornografia. Głosy polskie...*, s. 46.

– „estetyzacji”³⁷. Niedługo potem Jerzy Ziomek – idąc poniekąd tropem Morawskiego, ale zmieniając nieco terminologię – rozdzielił od siebie pojęcia „pornografia” i „obscenum”. Właśnie „obscenum” wydaje się spełniać funkcję, dla której, z braku innej nazwy, użyte zostało określenia „nieprzyzwoitość konieczna”. Co prawda Ziomek pragnął nadać owemu pojęciu szersze znaczenie, zauważając: „[...] obyczaj językowy wiąże obsceniczność z wszelką nieprzyzwoitością, pornografię zaś ze szczególnym przejawem erotyzmu niskiego.”³⁸ Niemniej do interpretacji „obsceniczności” jako „nieprzyzwoitości koniecznej” upoważnia sposób, w jaki autor *Pornografii i obscenum* poddał komizm. „Humor – pisał Ziomek – wnosi deziluzję, a tym samym oderotyzowuje. [...] Sądzę nawet, że komizm znosi pornografię. W znaczeniu przyjętym powyżej powiemy, że istnieje dowcip obsceniczny, ale nie ma dowcipu pornograficznego.”³⁹

Zapoczątkowany przez Witkacego sposób traktowania problemu, realizowany później przez Krońskiego, Morawskiego i Ziomka, zakładał jednak całkowicie przeciwną klasyfikację pornografii od stosowanej przez większość uczestników antypornograficznej ankiety. Podniesiony przez „młodzież kupiąca się w Sodalicji akademickiej” postulat walki z pornografią wynikał z przeświadczenia, „jak wiele złego zdziałać zdolna, jeśli nie uszanuje zdrowia moralnego”. Wykorzystanie „nieprzyzwoitych prezentacji” tylko „dla celów artystycznych” niczego nie usprawiedliwiało. Wręcz przeciwnie. Im lepiej „nieprzyzwoitość” była „prezentowana”, im bardziej sugestywnie i im bardziej plastycznie, tym była niebezpieczniejsza. Tak rozumiana pornografia wymierzona była więc nie tylko przeciwko „pewnym drukom”, ale również przeciwko literaturze. Proponowany jako najskuteczniejsza metoda walki z niecznym procederem „modernistów” bojkot „niemoralnego pisarstwa” nie był dla literatury zbyt groźny. Ale tym samym nie mógł być nieskuteczny. Zaostrzenie metod walki było więc tylko kwestią czasu. Między wojnami rozpoczęte przez „Sodalicję akademicką” dzieło było wytrwale kontynuowane przez działaczy Akcji Katolickiej. Wówczas pojawiły się także dwa antypornograficzne „przewodniki” po literaturze autorstwa Michała Pirożyńskiego i Czesława Lechickiego⁴⁰. Jednakże agresywny charakter publikacji domagających się natychmiastowej reakcji władz porządkowych daleki był od egzaltowanego, lecz w gruncie rzeczy

³⁷ S. Morawski: *Sztuka i pornografia...*, s. 222.

³⁸ J. Ziomek: *Pornografia i obscenum...*, s. 300.

³⁹ Ibidem, s. 304.

⁴⁰ M. Pirożyński: *Co czytać? Przewodnik dla czytających książki. Beletrystyka*. Kraków 1932; Cz. Lechicki: *Przewodnik po beletrystyce...*

dobrodusznego tonu autorów *Głosów polskich*. Zatem fakt, że Witkacy użył innej klasyfikacji w celu obrony swojej powieści, wydaje się wiele wyjaśniać. Pierwszy punkt przedmowy, odrzucający niebezpieczny zarzut, nie definiował przecież pornografii, ale jedynie służył rozróżnieniu, czyli udowodnieniu niepornograficzności *Pożegnania jesieni*.

Według Jana Parandowskiego (notabene też „pornografa”) szczególne nasilenie represji, zostało zapoczątkowane wprowadzeniem w 1932 roku nowego kodeksu karnego, wskutek czego zaczęto chętniej wykorzystywać jego 214 artykuł, gdyż:

Pojęcie pornografii rozszerzało się coraz bardziej, ogarniając książki rzetelnych pisarzy, sięgając nawet do arcydzieł...

„Pilną i zasadniczą kwestią” stało się ściśle, nie nastęrczające żadnych wątpliwości, zdefiniowanie wydawnictw pornograficznych oraz zabezpieczenie utworów o wartości literackiej przed restrykcjami wynikającymi z artykułu 214. Pierwsze zdanie definicji sformułował w zasadzie sam Parandowski, pisząc:

Pornografia nie ma nic wspólnego ze sztuką [...], literaci i artyści nie wystąpią w jej obronie, będą raczej popierali wszystko co zmierza do wytypienia bezzmyslnej tandety.⁴¹

Proponowana przez Parandowskiego klasyfikacja pornografii oparciu na kryteriach estetycznych nie była niczym szczególnie nowym. Sporadycznie podobne sugestie pojawiały się już w *Głosach polskich*. W podobny sposób odpierał zarzuty o niemoralność dokonanych przez siebie przekładów Boy. Od lat bronili się w taki sposób autorzy zagraniczni. Wydaje się jednak, że pomysł przerzucenia całkowitej odpowiedzialności na „pewne druki”, który w przyszłości stał się podstawą klasyfikacji estetycznej, został wymuszony przez zbyt swobodnie ingerujące w sztukę prawo. Znowu bowiem pojawiła się konieczność ustalenia kryteriów. Tym razem jednak nie w celu ochrony społeczeństwa, lecz sztuki.

W praktyce oznaczało to, że pornografia, traktowana dotychczas jako „nieprzyzwoita prezentacja literacka” zostanie zastąpiona „nieprzyzwoitą literaturą”. Lub – ujmując rzecz dosadniej – zło w literaturze, dzięki opozycji, przemieni się w złą literaturę. Jeżeli wierzyć *Słownikowi terminów literackich* – a nie ma powodu, by tego nie robić, gdyż wszyscy mają rację – takie rozumienie pornografii obowiązuje współcześnie.

⁴¹ J. Parandowski: *Artykuł 214 kodeksu karnego*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 28.

Zmiana sposobu klasyfikacji nie oznaczała jednak zmiany ogólnej koncepcji, na podstawie której identyfikowano pornografię. Nadal za pornograficzną uznawano „prezentację o tematyce seksualnej” nie posiadającą innej „motywacji” oprócz wywołania podniecenia. Oczywiście, niskie, fizyczne podniecenie nie było żadną poważną „motywacją” mogącą usprawiedliwić „nieprzyzwoitość” i degradowało utwór do poziomu „beźmyślnej tandety”. Z tym, że identyfikacja to dosyć przewrotna. Albowiem czy brak „motywacji” innego elementu, niekoniecznie wywodzącego się z repertuaru „erotyczno-seksualnego”, lub czy brak „związku organicznego między daną sytuacją a pozostałymi sytuacjami” również nie wpłynęło na obniżenie poziomu utworu?

Nie koniec na tym przewrotności. Zasada oparta na założeniu, że utwór literacki, jako „artystyczny”, nie był i nie mógł być pornograficzny, wydaje się logiczna. Ale, skoro „prezentacja” pornograficzna nigdy nie była dziełem sztuki literackiej, zainteresowanie nią socjologa czy prawnika mogło znaleźć uzasadnienie. Dlaczego jednak zajmował się nią krytyk literacki?

Otóż w koncepcji, na podstawie której dokonywano identyfikacji, pornografia, pomimo iż nie była literaturą, poza nią tak naprawdę nie istniała. Zakwestionowanie jej „artystyczności” nie oznaczało jej „artystycznego” nieistnienia, lecz istnienie nieartystyczne. Jeżeli – według Ziomek, „obscenum [...] istniało o tyle, o ile istnieje »nieobscenum«”⁴², to pornografia istniała o tyle, o ile istnieć nie powinna. Istniała nie istniejąc. Nikt przecież nie przywoływał dla przykładu, bez wątplenia obfitego, repertuaru „pewnych druków” czy „beźmyślnej tandety”. Bo też jak można było identyfikować pornografię, która była brakiem: „przyzwoitości”, „moralności”, „ubrania”, „kultury”, „innego, ważniejszego pretekstu”, „motywacji” czy „estetyki”. Wszyscy wiedzieli, czym była pornografia, chociaż każdy na swój sposób. Pozostawiona samej sobie istniała tylko przez negację. Była więc „niemoralną”, „nieprzyzwoitą”, „nieestetyczną”, „nie-literacką”, jednym słowem – „golizną”. A „w rozmowie z ubranym – jak słusznie zauważył Kołakowski – »goły« nie może mieć racji”⁴³.

Zresztą istota burzliwych dyskusji, toczących się wokół tych samych utworów, raz posadzanych o pornografię i równocześnie przed tym zarzutem chronionych, polegała na niczym innym, jak właśnie swoistym „rozbieganiu” przez przeciwników lub „ubieraniu” kontrowersyjnych „prezentacji” w „motywację” bądź „pretekst wypowiedzenia innych, istotniejszych”. Różnice wynikały nie tyle nawet z ogólnej koncepcji literatury, ile z subiektywnych norm intymności poszczególnych krytyków. To, co dla obrońców

⁴² J. Ziomek: *Pornografia i obscenum...*, s. 301.

⁴³ L. Kołakowski: *Epistemologia...*, s. 18. Kołakowski użył tutaj słowa „nagi”, niemniej przez nadanie mu w sentencji Sienkiewicza innego znaczenia, konsekwencja wymagała użycia słowa „goły”.

moralności było jedynie „płaszczkiem”, zbyt krótkim, aby przesłonić wstydliwe miejsca, dla obrońców literatury stanowiło krojony na miarę „płaszcz”.

W taki też sposób było zapewne interpretowane zatrzymanie narracji *Przedwiośnia* przed sceną zbliżenia Cezarego i Laury. Nie jako całkowite przemilczenie „pewnego” tematu lub rozwiewające wszelkie wątpliwości powiedzenie wszystkiego, ale jako niedopowiedzenie.

Tylko realizm – jak pisał Kroński – może uchronić czytelnika od niepotrzebnych wyobrażeń.⁴⁴

Gdyby faktycznie celem zatrzymania była rezygnacja z „nieprzyzwoitej” sceny, należało ją całkowicie pominąć. Natomiast jeżeli opis zbliżenia miał odgrywać istotną rolę, trzeba było powiedzieć wszystko, a nie ograniczyć się do wątpliwego „mrugnienia okiem” w kierunku czytelnika, pozwalającego mu domyślać się Bóg wie jakich rozmiarów rozpusty. Taki sygnał bowiem to nie kompletna „nagość” ani kompletny „strój”, ale właśnie pornograficzne „na wpół rozebranie”. Akcja doprowadzona została do momentu, który nie pozostawiał wątpliwości, co stanie się za chwilę. Zatrzymanie narracji, jakie nastąpiło w tym miejscu, nie zatrzymywało oczywiście konkretyzacji. Reszty, pomimo krytykowanych przez Witkacego „myślników” i „kropeczek”, dokonywał umysł czytelnika. Innymi słowy – nie tyle o „kropki” tu chodziło („lepiej jest kropka nad »i«”), ile o „myślniki”.

Poddając analizie „istotę wstydu i wstydlivosti”, Stefan Sawicki opatrzył swoje rozważania następującym przykładem: „Co na wyższym poziomie cywilizacji uważa się za bezwstydne, u ludów pierwotnych pod równikiem nikogo nie razi. U nich nawet nieukrywanie nagości nie jest jeszcze dowodem braku wstydlivosti. Zdarza się, że Murzynki, które zwykle chodzą nago, na rozkaz misjonarza przyodziane w fartuszek, wstydliwie się ukrywają, obawiając się, że w tym stroju będą śmieszne i niezwykły właśnie ten strój zwróci uwagę na to, co pod nim się kryje.”⁴⁵

Nie ma wątpliwości, że identyfikowana negatywnie pornografia odwoływała się do „pierwotnych instynktów prymitywnego osobnika”. Jeżeli jednak przyjąć takie założenie, to wówczas żadna zasłona nie okaże się wystarczająco skuteczna, gdyż żadna nie odciągnie „prymitywu” od domysłów. Więcej – im bardziej byłaby gęsta i nieprzejrzysta, tym więcej mogłaby przecież ukrywać. Tylko czy w takiej sytuacji istniałoby coś więcej niż pornografia? To jednak problem na następny rozdział.

⁴⁴ J. Kroński: *Pornograficzny utwór literacki...*

⁴⁵ S. Sawicki: *Fenomenologia wstydlivosti*. Kraków 1949, s. 16.

Przez dziurkę od klucza

Ustalenie na początku jako jednego z elementarnych wyznaczników pornografii jej wyłącznego nastawienia na wywołanie podniecenia płciowego u odbiorcy wyraźnie wskazywało kierunek, w którym potoczą się rozważania. Ponieważ identyfikacja samego przedmiotu sprawiała poważne kłopoty, najlepszym, gdyż niezbitym, dowodem jego pornograficznego charakteru byłaby ściśle określona reakcja osobnika wchodzącego w kontakt z niecnotliwą „prezentacją”. Skoro „co dla jednego było szczytem pornografii, dla innego nie zasługiwało wcale na tę nazwę”, gdzie indziej należało skierować uwagę.

Pornografia leży więc przede wszystkim w człowieku, a nie w jego otoczeniu; w subiekcie, a nie w obiekcie.⁴⁶

Tylko w jaki sposób można było uzyskać świadectwo takiego odbioru? Przecież należało się spodziewać, że czytelnik, uzyskawszy w wyniku lektury satysfakcję, nie będzie się zwierzał z przeżytej przyjemności. W końcu na tym polegała niewątpliwa atrakcyjność doznania, że odbywała się sam na sam. I chociaż intuicja prowadziła krytyków w stronę rozpatrywania problemu w perspektywach odbioru, na pełną realizację pomysłu trzeba było jeszcze poczekać. Podjął się tego zadania dopiero w latach siedemdziesiątych Jerzy Ziomek, zamykając koncepcję pornograficznej konkretyzacji w trzech artykułach. To też jemu poświęcone zostaną dalsze rozważania.

Rozpoczął swoje publikacje badacz dosyć charakterystycznie. Po wstępnym przeproszeniu za brak ilustracji od... zdyskredytowania dotychczasowych prób zdefiniowania pornografii przez prawników. I pewno słusznie. Ci bowiem, świadomi swej słabości, w celu zidentyfikowania sądownego przedmiotu sami musieli powoływać na biegłych socjologów, seksuologów, krytyków sztuki, a bywało, że literaturoznawców. Poza tym na terytorium, gdzie poruszał się Ziomek, inne obowiązywało prawo, czemu dawał badacz wyraz, posługując się chętnie takimi kategoriami, jak: „wina”, „oszustwo”, „fałszerstwo” i „grzech”, by w końcu orzec, że charakter tego, który miał dać świadectwo pornografii, dużo większe budził zastrzeżenia niż oskarżony. „[...] podniecająco może działać prymitywny twór komercyjny i dzieło artystyczne wysokiej rangi. Stąd wniosek, że cecha pornograficzności w ogóle nie przynależy do dzieł, lecz jedynie do ich konkretyzacji.

⁴⁶ J. Nisbaum-Hilarowicz: ***. W: *Pornografia. Głosy polskie...*, s. 37.

Zatem nie ma dzieł pornograficznych, istnieje tylko pornograficzny odbiór.”⁴⁷ – wnioskował Ziomek w swoim pierwszym wystąpieniu temu tematowi poświęconym. Pomysł ten był, czego zresztą nie ukrywał jego autor, kontrowersyjny. Dlatego w następnym (ostatnim) artykule, spostonowany recenzją Aleksandra W. Labudy, opatrzył literaturoznawca ów wniosek pytańnikami i uspokoił nieco zasadniczy ton wypowiedzi wcześniejszych. W istocie nie chodziło bowiem o „postać empiryczną »odbiorcy«, lecz idealne pojęcia sytuacji komunikacyjnej”.

„Tak rozumiany odbiór nie jest zjawiskiem indywidualnym ani spontanicznym, należy bowiem do kultury czytania. [...] Dzieło sztuki nie może wprawdzie ponosić odpowiedzialności za odbiór, co jednak nie znaczy, że zachowuje się obojętnie wobec swego możliwego odbioru.”⁴⁸ Dopiero w takiej sytuacji można było mówić o „winie” czytelnika. Jeżeli bowiem „sugestia konkretyzacyjna” zawarta w tekście nie projektowała „odbioru pornograficznego”, to całą odpowiedzialność ponosił ten, który w trakcie lektury sam sobie dopowiadał rzeczy dyktowane mu nie przez dzieło, ale własną „robaczywą wyobraźnię”. Natomiast kiedy tekst – mówiąc za Ziomekiem – „nie zostawiał odbiorcy żadnych szans”, wtedy odpowiedzialność ponosiły obie strony. Tak czy inaczej „winnym” pornografii był czytelnik. Przecież nie musiał kontynuować inkryminowanej lektury, lecz czynił to dobrowolnie. Nie można doznawać przyjemności pod przymusem.

„Pornograficzny odbiór” polegał, zdaniem badacza, na „próbie utożsamienia znaku z obiektem rzeczywistym i żywym”⁴⁹. Aby tego dokonać, czytelnik „starał się uprościć komunikat (który może być przecież dziełem sztuki), [...]”; zatem starał się »sfaksymilować« tekst”⁵⁰.

Tworząc „iluzję” uczestnictwa w opisywanym akcie, „tracił dystans”, a można by dodać, iż należyty konkretyzacji estetycznej. Dostyć szybko zorientował się Ziomek, że rozpatrywanie problemu w kategoriach przestrzennych nie było zbyt fortunnym pomysłem. Przedmiotowe rozumienie swoistego zbliżenia między odbiorcą i książką mogłoby bowiem sugerować „fetyszym”. A nie o takie zboczenie tu chodziło. „[...] odbiorca upraszczający czyta tylko warstwę preikonograficzną. Jeśli ta warstwa zawiera

⁴⁷ J. Ziomek: *Obscenum, pornografia, środki przekazu*. W: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska. Wrocław 1974, s. 67. Por. skróconą wersję cytowanego artykułu: *Idem: Kto jest pornografem*. „Teksty” 1974, nr 1, s. 147 i 151.

⁴⁸ J. Ziomek: *Pornografia i obscenum...*, s. 302.

⁴⁹ *Idem: Obscenum, pornografia, środki przekazu...*, s. 70.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 75.

treści erotyczne, odbiorca jest pornografem. Jeśli warstwa ta daleka jest od erotyki, to odbiorca jest... I właśnie nie wiem, jak to nazwać. Bo czy może istnieć pornografia nieerotyczna?"⁵¹

Kontakt nie polegał więc na dotykaniu, lecz oglądaniu, a raczej „podglądaniu”. W ostatnim artykule znalazło się zatem właściwe imię dla takiej dewiacji – „voyeryzm”. Na czym dokładnie miałyby polegać „podglądanie”, Ziomek nie wyjaśnił, ograniczając się jedynie do potępienia „grzechu voyeryzmu pornograficznego”, jako tym cięższego, iż „upośrednionego przez literaturę”.

Uchylenie się od uczestnictwa w autentycznym przeżyciu erotycznym – pisał badacz – przez zastępczy udział pornograficzny jest uchyleniem się od zobowiązań kondycji ludzkiej.⁵²

To wszystko wydaje się znajome. Pomijając elementy erotyczne, sam stosunek czytelnika do tekstu nie jest niczym oryginalnym. Zbliżenie, a nawet utożsamienie się z bohaterami literackimi, emocjonalny stosunek do tekstu, udostępnienie, urealnienie świata przedstawionego i uproszczenie komunikatu są konstytutywnymi cechami odbioru literatury popularnej. Zresztą autor *Pornografii i obscenum* sam zauważył chyba ów problem, skoro po sklasyfikowaniu pornografii jako „szczególnego przypadku odnoszenia się tekstów ikonicznych do rzeczywistości” zastanawiał się nad możliwością istnienia „nieerotycznej pornografii”. Być może już teraz należałoby zapytać: Dlaczego „prymitywnemu voyeurowi” przypisana została „kondycja ogólnoludzka”, skoro nie był „postacią empiryczną”, lecz uczestnikiem „idealnej sytuacji komunikacyjnej”? Dla jasności wyводу, lepiej pozostawić jednak to pytanie na później. Żeby móc na nie odpowiedzieć, trzeba bowiem wpięrow rozstrzygnąć inną wątpliwość.

„Nie istnieje żadna »konkretyzacja poprawna«” – twierdził jednoznacznie badacz, odwołując się równocześnie przypisem do teorii Romana Ingardena. Niemniej kategoryczny ton tej tezy daleko odbiegał od założeń autora *O poznawaniu dzieła literackiego*. Kategoryczność ta jest tym bardziej zdumiewająca, że we fragmencie, do którego odsyłał Ziomek, Ingarden zwracał uwagę na „szczególne niebezpieczeństwo dla poprawnego rozumienia dzieła sztuki i jego wiernego uchwycenia estetycznego”, wynikające ze znacznych różnic między konkretyzacjami tego samego dzieła⁵³. Jedyną nie

⁵¹ Idem: *Kto jest pornografem?*..., s. 151–152.

⁵² Idem: *Pornografia i obscenum*..., s. 307.

⁵³ R. Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Przekł. D. Gierulanka. Warszawa 1976, s. 56.

istniejącą konkretyzacją była taka, gdzie „mogłoby dojść do ukończenia ich [przedmiotów przedstawionych] ukonstytuowania w tym sensie, by nie pozostało już w przedmiotach przedstawionych żadnego miejsca niedookreślenia”⁵⁴. Dopuszczalność wielu konkretyzacji, „które mogą być czasem korzystne (tworzyć nową jakość dzieła), w innych wypadkach szkodliwe”, nie wynikała z braku „poprawnej konkretyzacji”, ale jedynie z uwzględnienia obiektywnego faktu możliwości istnienia nieskończonej liczby (równej sumie czytelników pomnożonej przez wielokrotną lekturę) odczytań. Jeżeli bowiem przyjąć za Ziomek, iż „nie istnieje żadna »konkretyzacja poprawna«,„ to albo wszystkie konkretyzacje byłyby „niepoprawne”, albo wszystkie „fałszywe”. Kategoryczność stwierdzenia stawiałaby jednak znak równości pomiędzy konkretyzacją „estetyczną” i „pornograficzną”. A do tego badacz w żadnym wypadku nie dopuszczał.

W istocie niekonsekwencja była wynikiem traktowania przez Ziomek konkretyzacji jako odbioru, w którym wymieszaniu ze sobą uległy, rozdzielone przez Ingardena, procesy: „przeżycia”, „konkretyzacji” i „poznania”⁵⁵ oraz utożsamienia istniejących obiektywnie „wartości artystycznych” z istniejącymi funkcjonalnie „estetycznymi”⁵⁶. Zarzut stawiany przez Ziomek „prymitywnemu voyeurowi”, czytającemu tylko „warstwę preikonograficzną”, został uznany za niewłaściwość procesu poznawczego, gdy faktycznie działanie takie należy do psychicznego (emocjonalnego) aktu lektury. Różnica polega na oddzieleniu od siebie subiektywnej percepcji od obiektywnego poznania dzieła. „Konkretyzacja estetyczna” w rozumieniu Ingardena tym się różniła od „iluzji”, z którą Ziomek utożsamiał „konkretyzację pornograficzną”, że w trakcie jej konstytuowania czytelnik jest „prawie skłonny wierzyć w ich [przedmiotów przedstawionych ujawniających się w konkretyzacji] realność, nie żywi jednak tej wiary nigdy na serio”⁵⁷. Świadomość „quasi-sądów” oraz „nastawienie estetyczne” nie zawsze okazywały się wystarczająco dyscyplinujące, w konsekwencji czego postulował Ingarden wielokrotną lekturę, w trakcie której na podstawie redukcji można

⁵⁴ Idem: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przekł. M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 421.

⁵⁵ Zob. Idem: *O poznawaniu...*, rozdz. *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, s. 171–209; *Różnica pomiędzy estetycznym przeżywaniem literackiego dzieła sztuki a badawczym poznawaniem jego estetycznej konkretyzacji*, s. 317–319. Por. także uwagi o „badawczym” i „estetyczno-odbiorczym nastawieniu”. W: Idem: *O dziele literackim...*, s. 280.

⁵⁶ Idem: *O poznawaniu...*, rozdz. *Przed-estetyczne poznawanie literackiego dzieła sztuki*, zwłaszcza s. 224–231.

⁵⁷ „Nie pozwalają nam na to w samym dziele quasi-sądy, a w nas odpowiadające im nastawienie estetyczne” – Idem: *O dziele literackim...*, s. 422.

odróżnić przedmiot „przejawiający się w konkretyzacji” od „przedmiotu przedstawionego”. Dopiero wtedy zostaje całkowicie rozpoznany (nie „przeżyty”) proces stopniowego przechodzenia od warstw niższych do wyższych⁵⁸.

Tego właśnie działania odmawiał na pewno pogrążony w „bezrefleksyjnej” lekturze „prymitywny voyeur”. „Czytając tylko warstwę preikonograficzną”, nie zwracał w ogóle uwagi na tekst, gdyż „oszukując samego siebie”, żył w „iluzorycznym” świecie „wyglądów”, wykreowanych przez własną „robaczywą wyobraźnię”. Używając określenia Ingardena, można by powiedzieć, iż odbiór pornograficzny byłby „zatopieniem się czytelnika w lekturze” w „oderwaniu od życia”, bez „współwyznaczenia przez konkretną sytuację życiową”⁵⁹. Oczywiście, sam utwór również ponosił częściową odpowiedzialność. Tekst – o którym pisał Ziomek – „musiał posiadać ikonyczną denotację erotyczną”.

„Dzieło sztuki nie może wprawdzie ponosić odpowiedzialności za odbiór, co jednak nie znaczy, że zachowuje się obojętnie wobec swego możliwego odbioru. W sztuce istnieją urządzenia zabezpieczające ją przed odbiorem pornograficznym i istnieją urządzenia taki odbiór ułatwiające...”⁶⁰ Co ułatwiało taki odbiór, mniej więcej wiadomo. Ale co miało utrudniać? Tu – jak uczy historia – repertuar pomysłów był nie wyczerpany. Najlepsze wydawało się usunięcie pornograficznemu „voyeurowi” sprzed oczu wszystkiego, co mogłoby przyciągnąć jego uwagę. W roku 1884 wszystkie roznegliżowane posągi wystawione do publicznego oglądu w Luwrze na wniosek władz otrzymały gustowne figowe listki, przysłaniające nieskromnie prezentowane części ciała. Co prawda marmurowe postaci obchodziły się bez nich przez dziewięćdziesiąt wcześniejszych lat funkcjonowania muzeum, ale mimo to tego typu zabezpieczenie było mało oryginalne. Już w V wieku p.n.e. na ateńskich ulicach zdarzało się „kaleczyć” posągi. Atrakcyjność metody potwierdzały jednak i późniejsze zastosowania, czego niezbitym dowodem opisywane przez Żeleńskiego zdarzenie, którego głównym bohaterem był książdź, chroniący za pomocą młotka rannych podczas I wojny światowej żołnierzy przed niezdrową refleksją, mogącą się nasunąć w wyniku obcowania z niewłaściwą dekoracją szpitala, pomieszczonego w Akademii Sztuk Pięknych⁶¹. W wypadku tekstów literackich posługiwano się częściej cenzorskimi nożycami lub kropkami, ale zdarzały się również cie-

⁵⁸ Idem: *O poznawaniu...*, s. 268–273.

⁵⁹ Idem: *O dziele literackim...*, s. 419.

⁶⁰ J. Ziomek: *Obscenum, pornografia, środki przekazu...*, s. 68.

⁶¹ T. Żeleński (Boy): *Moralnie obojętne*. W: Idem: *Pisma*. Warszawa 1958, T. 15, s. 346.

kawsze pomysły, jak choćby anonimowego tłumacza pierwszego polskiego wydania *Kamasutry*, który miał listkiem figowym „zasłonił” co wątpliwsze fragmenty, mniej od polskiego wulgarnym przekładem łacińskim⁶². Myliłby się jednak ten, kto zaufałby takim środkiem. Pamiętać należy, iż „voyeurowi” przymiotnik przypisywał charakter, jaki powodował, że przed takim nic się ukryć nie mogło. Zresztą autor *Pornografii i obscenum* sam zauważał: „Obsceniczność zmierza do ekspresji mocnej i ostrej, pornografia w warstwie języka sytuuje się raczej na biegunie przyzwoitości i niedopowiedzania, obliczonego na lubieżną konkretyzację. Konkretyzacja taka jest z natury swej czymś niegotowym; odbiorca zaś szuka ułatwienia.”⁶³

Ileż racji miał zatem Sienkiewicz, mówiąc o „na wpół rozebranej kobiecie”. Właśnie taka literatura, która przez „sugestię konkretyzacyjną” zbytnio spoufalala się z „pornograficznym odbiorcą”, ponosiła częściową współodpowiedzialność za „lubieżną konkretyzację”. A wina jej wynikała nie stąd, że była „niecnotliwa”, ale że łatwa.

Należałoby zatem zobaczyć, kim był ów odpowiedzialny za niemal wszystko „prymitywny voyeur”. Ciekawą analizę „podglądania przez dziurkę od klucza” zamieścił w *Bycie i nicości* Sartre. Dla niniejszych rozważań o tyle atrakcyjną, iż fenomenologiczny „podglądacz” do złudzenia może przypominać Ziolkowskiego „voyeura”. Podobnie bowiem jak ten „zaglądał przez dziurkę od klucza” z „niecnej ochoty”. Tak samo jak w wypadku „pornograficznego odbiorcy”, świadomość „podglądacza” „pokrywała się z aktami i czynami. Były one inspirowane tylko przez cel, do którego dążył i narzędzia, jakimi w jego realizację się posługiwał. Jego postawa nie miała niczego wobec siebie zewnętrznego, była czystym działaniem, używaniem narzędzia [dziurki od klucza] w celu zrealizowania celu [ujrzenia spektaklu], a zarazem była czystym sposobem zatopienia się w świecie.”⁶⁴

Wszystko się zgadza. Z tą jednakże różnicą, że z tej perspektywy „voyeur” nie może być „prymitywny”, nie może być nawet „voyeurom” czy „podglądaczem”, lecz jedynie „współuczestniczącym widzem”. „Zatopiony w lekturze” sam na sam, istnieje w świecie własnej „iluzji”, to znaczy w wytworzonej na własny użytek „rzeczywistości”. „[...] nie istnieje »ja«, które wypełniłoby świadomość. Nie ma więc niczego w stosunku do czego mógłby odnosić czyny i poddać je ocenie.”

⁶² Zob. *Kamasutra*. Przekł. anonimowy. Lwów 1922.

⁶³ J. Ziomek: *Pornografia i obscenum...*, s. 313.

⁶⁴ J. P. Sartre: *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris 1976, s. 305. W wersji oryginalnej narracja prowadzona w pierwszej osobie i w czasie teraźniejszym. [Za pomoc w lekturze Sartre'a najserdeczniej dziękuję Annie Synoradzkiej].

Użycie określenia wartościującego wiąże się ze zmianą statusu. W świecie, w którym czytelnik „zatapia się” w trakcie lektury, obowiązują inne prawa. W tym momencie podlega tylko im. Nie dlatego, że są lepsze od zewnętrznych i mogłyby usprawiedliwić „robaczywą wyobraźnię”, ale dlatego, że są to prawa tej właśnie „wyobraźni”, która sama dla siebie nie ma żadnego punktu odniesienia, wobec jakiego mogłaby dokonać własnej oceny. W konkretyzacji (postawie) estetycznej całkowite uznanie realności świata przedstawionego „niejako w ostatniej chwili zostaje zahamowane”⁶⁵, ale „odbiorcy pornograficznego” nikt nie podejrzewałby o jakiegokolwiek „zahamowania”. Przecież właśnie dlatego taka konkretyzacja jest „lubieżna”.

„Pornografia – pisał Ziomek – jest kłamstwem bez odwagi przyznania się do tego.”⁶⁶ Właśnie ta podkreślana przez autora *Pornografii i obscenum* różnica między „oszukiwaniem” i „stałe oszukiwaniem” decyduje o kwalifikacji odbioru jako pornograficznego. „Przyznanie się” lub uświadomienie bycia „oszukiwanym” prowadziłoby do „deziluzji”, a w konsekwencji do „zmiany estetycznej kategorii (percypowanego) dzieła”⁶⁷. Wraz z momentem dostrzeżenia fikcyjności rzeczywistości przedstawionej dzieło przejawiające się w dotychczas „lubieżnej konkretyzacji” utraciłoby status pornografii. Specyfika odbioru polega na nie przemijającym „ludzeniu się”, niewykraczaniu poza świat iluzji, nastawieniu na ciągłe, „bezrefleksyjne” przeżycie, słowem – na nieświadomości. Tylko że taki stale „zatopiony w lekturze” czytelnik, przeżywając, a nie pojmując, nie może tym samym ustalić statusu pornografii. Do tego potrzebny jest ktoś drugi. Jednakże: „Z chwilą pojawienia się drugiej osoby, cała sytuacja nabiera zupełnie nowej struktury. Do tej pory zagląający przez dziurkę od klucza był tym, co robił. Dziurka od klucza i drzwi były tylko narzędziami, które służyły do realizacji celu. Od momentu pojawienia, druga osoba nie widziała podglądacza w oderwaniu od otoczenia, w którym się znajdował, lecz postrzegała go pochylonego ku dziurce od klucza. W takim kontekście, w jakim on sam nie mógł siebie zobaczyć.”⁶⁸

Kto jest „osobą drugą” nie budzi chyba wątpliwości – poddający obserwacji i klasyfikacji działanie „voyeura” literaturoznawca. Jednakże taka sytuacja trąci paradoksem, ponieważ badacz, pomimo iż pornografię ustala, nie „przeżywa” jej. Zna ją jedynie z lektury „prymitywnego voyeura”, której z jednej strony nie akceptuje, z drugiej poddaje obserwacji. Postępowanie

⁶⁵ R. Ingarden: *O dziele literackim...*, s. 422.

⁶⁶ J. Ziomek: *Obscenum, pornografia, środki przekazu...*, s. 70.

⁶⁷ Ibidem, s. 68.

⁶⁸ J. P. Sartre: *L'etre et le néant...*, s. 306.

takie należy jednak prowadzić ostrożnie, gdyż odbiorca nie może się zorientować, że jest „obiektem postrzeganym przez innych”. Moment dostrzeżenia (przez) „drugiej osoby” byłby równocześnie końcem pornograficznego rytuału. „Współwyznaczenie przez sytuację życiową” lub „osobę drugą” prowadziłyby bowiem do zupełnie nowej relacji; do wykroczenia poza świat „iluzji”, w którym jedyną relacją dla „stałe oszukiwanego” był on sam. Obserwacje należałoby prowadzić wyjątkowo dyskretnie, za wszelką cenę unikając wzroku „prymitywnego voyeura”. Najlepiej... przez „dziurkę od klucza”. Sytuacja taka mogłaby się wydać nieco „przewrotna”, ale pamiętać trzeba o zastrzeżeniu, iż „odbiorca” nie był „postacią empiryczną”, „nie tą konkretnie, psychologicznie czy socjologicznie rozumianą”. Co prawda od takiego trudno byłoby oczekiwać sprostania „zobowiązaniom kondycji ludzkiej”, ale można było, dla jasności wyводу i wyrażenia wobec „voyeura” dezaprobaty, „utożsamić” takiego odbiorcę „z obiektem rzeczywistym i żywym”.

Daleki jestem od dyskredytacji poglądów Jerzego Ziomka, bo przecież nie o to chodzi, by zakwestionować powyższą koncepcję, ale by zrozumieć. Bez wątpienia istotnym dokonaniem badacza było rozróżnienie terminów „pornografia” i „obscenum”. Równie ważnym – spostrzeżenie, że „komunikat pornograficzny” nie zawsze posługiwał się językiem „mocnym i ostrym”. Przynajmniej ciekawym – pomysł rozpatrywania pornografii w perspektywie konkretyzacji. Co prawda przywoływany przez badacza Ingarden twierdził: „Tylko teoretyzujący badacz literatury może wpaść na tak dziwny pomysł, by dzieła literackiego szukać w »duszy czytelnika«. [...] I to samo dotyczy konkretyzacji dzieła...”⁶⁹ Ale też w jaki sposób można było analizować pornografię, która „sama jako przedmiot rozważań przedstawiała być pornografią”? Pomysł był może nietypowy, ale atrakcyjny. Stanowił bowiem oryginalną próbę uchwycenia przedmiotu, którego uchwycić się nie dawało albo nie wypadało. Był usankcjonowaniem sposobu, stosowanego przez polskich krytyków od lat, rozpatrywania przedmiotu, do którego należało stać tyłem, poszukiwania świadectwa nie w tekście, lecz jednoznacznej reakcji czytelnika. Natomiast fakt, że powołany na świadka odbiorca okazał się nie mniej „prymitywny” od inkryminowanego przedmiotu, to już inny problem. Kategoryczność sądów Ziomka, orzekającego „winę”, „fałsz”, „oszustwo” czy „ciężki grzech”, rozpatrywanego w perspektywie odbioru „prymitywnego voyeura”, nie oznaczała błędu, lecz niemożliwość ujęcia dostępnymi narzędziami tego, co „nie do pomyślenia”.

⁶⁹ R. Ingarden: *O dziele literackim...*, s. 415.

Tego wymykającego się modelowaniu marginesu rzeczywistości, gdyż pornografia, która jawiła się w konkretyzacjach czytelników lub rozważaniach krytyków, to po prostu skandal literatury. A ten – z natury – nie pozwala się zanalizować, choć czasami daje się opisać.

Błędem zatem nie jest szukanie pornografii w podnieceniu, lecz szukanie jego przyczyny. Bo opisać pornografię to uchwycić moment zderzenia już pojętej i utrwalonej w horyzoncie świadomości czytelnika rzeczywistości z tym, co przez niego jeszcze nie rozpoznane...

Katowice, wrzesień 1997

Maciej Tramer

Literature and Scandal In the Interwar Period

Summary

The notion of scandal is indefinable. Scandal takes place, or, as Polish has it, 'breaks out' when one is faced with the breakdown of the code by means of which we perceive reality. In other words, understanding scandal means perceiving the moment of clash between the well-established consciousness of the receiver and something that has not yet been recognized and thus poses danger for the present moment of cognition. Although it can occur in different spaces, scandal itself is invariable. Various adjectives that often describe it, such as political, social or literary, do not refer to the nature of scandal, but to the nature of the code which becomes faulty and triggers off the defensive mechanism of our consciousness.

The difference thus concerns the repertoire of tricks and preventive measures aimed at saving the menaced order, though eventually their sense is the same: eliminating the dangerous phenomenon by questioning the motivation of its existence. That is why it is impossible to say what scandal is, because its only motivation is the lack of motivation. Despite the fact that scandal takes place within a system, it cannot be described by any adjectives. Thus, it cannot be considered as 'literary scandal', since qualifying it with the adjective would include it in the inventory of admissible artistic tricks, often characteristic of some literary group. Scandal understood in this way would amount to provocation, which often accompanies it, although the former is not identical with the latter. If one wants to describe scandal, one should look at the object being 'eliminated' or 'annihilated' with the 'eyes' of the indignant participant of the event. Rather than observe the artistic trick or the work (they disappear with the sharp reaction of noisy disapproval, books closed violently, the censor's 'blank spots', the editor's refusal or malevolent silence) one should pay attention to the reaction itself. For the observer there is no systemic scandal, there is scandal of the system; there is no literary scandal, there is only scandal of literature.

Trying to avoid getting involved in current debates, the author draws our attention to the only strictly defined period of Polish literature within the last 200 years when it could function freely (with all the reservations) and its marriage with history and politics was the matter of 'free choice', without the imperative of social or patriotic necessity. The source materials discussed in this book – literary reviews, critical essays, memoirs – are treated in twofold ways. On the one hand, they are regarded as specific 'reception testimonies' and are studied by means of methods of 'reception and influence esthetics'; on the other, they are treated as independent quasi-literary texts, which makes it possible to interpret them.

Maciej Tramer

La Littérature et le scandale **À l'exemple de la période de l'entre-deux-guerres**

Résumé

Le scandale est une notion indéfinissable. Le scandale a lieu, ou plutôt arrive, ou encore, comme le veut la langue polonaise, « éclate », lorsque survient un écroulement, une transgression de la limite d'un code à l'aide duquel est interprétée la réalité. Autrement dit, comprendre le scandale, c'est apercevoir le moment de choc d'une réalité déjà intériorisée et fixée dans la conscience du récepteur avec ce qu'il n'a pas encore connu et ce qui constitue un danger pour l'actuel moment de connaissance. Malgré la diversité des espaces où le scandale peut advenir, il demeure au fond invariable. Les désignations habituelles que s'évertue de lui assigner la langue par le recours aux expressions adjectivales: de mœurs, politique, de société, littéraire, etc. se rapportent moins à la nature même du scandale qu'à la « nature du code »: système d'interprétation du réel, qui est en vigueur et qui s'avarie, et qui par là même suscite inévitablement une violente réaction défensive de la conscience. La différence ne concerne donc pas le scandale, mais le répertoire de procédés et techniques répressifs utilisés pour sauver un ordre menacé, quoique, au bout du compte, leur sens devienne le même – éliminer un phénomène dangereux par la mise en question de la motivation (et en même temps la mise en question de la loi) de son existence. C'est pourquoi il est impossible de dire ce qu'est le scandale, car son unique motivation est le manque de motivation ou, pour être plus précis, il est impossible de définir le scandale, car, dans le cadre d'un système de pensée, il est ce qui n'existe que parce qu'il ne devrait pas exister et dans la mesure où il ne devrait pas exister. Bien qu'il ait lieu au sein d'un système, le scandale demeure donc un phénomène non-adjectival. Ceci veut dire que, étant la conséquence de la perception du viol commis sur la littérature entendue dans des sens multiples, il ne peut être perçu dans la perspective du chercheur comme un « scandale littéraire », parce que le préciser ainsi à l'aide d'un adjectif qualificatif équivaudrait à l'inscrire dans l'ensemble de procédés artistiques admissibles, voire même parfois caractéristiques pour la poétique d'un groupe. Ainsi conçu, il ne dépasserait pas la provocation qui l'accompagne souvent sans lui être identique. Lorsqu'un chercheur veut décrire le scandale, il doit regarder l'objet « éliminé », « anihilé » avec les « yeux » du participant offusqué de ces événements. Plutôt que d'observer le procédé artistique, ou l'ouvrage en question, qui disparaît derrière un cri de désapprobation, derrière le claquement du livre brusquement refermé, le verdict du censeur, le refus de l'éditeur ou du rédacteur, derrière le silence maléfique, le chercheur devrait voir la réaction qui accompagne ce phénomène. Pour l'observateur, il n'y a pas de scandale en tant que système, il n'existe que le scandale du système; il n'y a pas de scandale littéraire, il n'existe que le scandale de la littérature.

Afin d'éviter l'engagement dans les discussions actuelles, dangereux pour un critique littéraire qui étudie le scandale, on a décidé de soumettre à l'analyse une époque délimitée avec précision, saisissable et, sauf erreur, la seule durant les deux derniers siècles de l'histoire de la littérature polonaise quand cette littérature fonctionnait librement (toutes proportions gardées) et ses mariages avec l'histoire et la politique résultaient du libre choix des auteurs sans qu'ils ressentent l'impératif de service social ou patriotique. Les sources analysées dans le livre de Maciej Tramer *La Littérature et le scandale. À l'exemple de la période de l'entre-deux-guerres*, aussi bien critiques que polémiques littéraires, textes au caractère de souvenirs et mémoires sont traitées d'un côté comme des « témoignages de la réception » spécifiques, et étudiées, si cela s'avère possible, d'après les méthodes de « l'esthétique de la réception et de l'influence », et de l'autre côté, on les considère comme des textes autonomes au caractère *quasi*-littéraire ce qui rend leur interprétation possible.

